

Tartu Ülikool

Filosoofia teaduskond

Ajaloo ja arheoloogia instituut

Indrek Peetsalu

EESTI TEATER

SAKSA OKUPATSIOONI AJAL

(1941–1944)

Bakalaureusetöö

Juhendaja: dotsent Olaf Mertelsmann

Tartu 2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. OMA RIIK JA OMA TEATER (1920–1940)	6
1.1 Üldine areng	6
1.2 Loominguline areng	8
2. ESIMENE NÕUKOGUDE HOOAEG (1940–1941)	14
3. EESTI TEATER SAKSA OKUPATSIOONI AJAL (1941–1944)	18
3.1 Kultuurist ja teatrist Natsionaalsotsialistlikul Saksamaal	18
3.2 Eesti teatrite suhe uue võimuga	21
3.3 Teatrite personal	24
3.4 Olulisem osa repertuaarist	26
3.5 Saksakeelne teater	30
3,6 Teatrikoolid	32
3.7 Repressioonid	34
4. KOKKUVÕTE	37
5. SUMMARY	38
6. KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS	41

SISSEJUHATUS

Töö eesmärk

Minu bakalaureusetöö „Eesti teater Saksa okupatsiooni ajal (1941–1944)“ sihiks on anda ülevaade mainitud perioodi teatrielust ja viimast mõjutanud poliitilisest olukorrast. Eesmärgiks on leida vastus küsimusele, kas okupatsioon ja sellega paratamatult kaasnev poliitiline surve kammitstes meie rahvusliku teatri arengu täielikult, või suudeti raske aja ja repressioonide kiuste siiski säilitada Eesti Vabariigi ajal välja kujunenud rahvusliku teatri kunstilised põhimõtted. Täpsustavalt soovin vastust küsimusele, kas eesti teater kohanes saksa okupatsioonivõimude poolt peale surutud kunstiliste dogmadega või säilis siiski ka opositsiooniline meelsus.

Põhjuseks, miks ma valisin just sellise teema saab tuua eelkõige huvi teatri kui kunstivormi ja ajastu peegelpildi vastu ning fakti, et antud perioodi on tõepoolest vähe uuritud. Ka kaasaegsed teatriajaloo käsitlused libisevad Saksa okupatsioonist tihtipeale üsnagi pealiskaudselt mööda. Seega on siis mingil määral ka *terra incognita* võlu, mis suunas mind praeguse teema juurde.

Historiograafia

Kirjandus antud teemal on äärmiselt eripalgeline. Nõukogudeaegne teatrikirjandus Saksa okupatsioonil eriti peatuda ei soovi, kui, siis ainult halvustaval toonil ja pealiskaudselt. Seega olen äärmiselt ettevaatlikult suhtunud 1944–1991 välja antud teatritrükistesse. Leiab siiski teatriinimeste ja teiste teatriga kaudsemalt seotud kultuuritegelaste teoseid, mida annab hea tahtmise korral ka antud perioodi kirjeldamisel ära kasutada. Heaks näiteks on Karin Kase „Eesti Nõukogude teater“, mida, hoolimata režiimitruust retoorikast, võib lugeda üsnagi informatiivseks.¹ Veel peab siinkohal ära märkima Lea Tormise koostatud, sõjajärgset eesti teatrit tutvustava kogumiku „Eesti teater 1920–1940.“² Alati on võimalik kaasaegsema ja täpsema info taustal, nõukogude (enese)tsensuuri trotsides, ridade vahelt infot hankida.

Teatrit on tihtipeale nimetatud „kaduvaks kunstiks“. Võib-olla on veidi meelevaldses ja liigagi kinnistunud metafooris ka oma tõetera. Tõepoolest, erinevalt muusikast, kirjandusest ja kujutavast kunstist, ei jää teatrist pikema aja möödudes järele eriti midagi muud kui mälestused

¹ Kask, Karin. Eesti Nõukogude teater (Eesti Raamat) Tallinn, 1987.

² Tormis, Lea. Eesti teater 1920–1940 (Eesti Raamat) Tallinn, 1978.

ja legendid. Seega on käsitletava perioodi nõukogudeaegsele eitamisele ja hukkamõistule üsna rammusaks vastukaaluks paguluses välja antud teatrilane kirjandus. Viimase puhul on positiivseks küljeks tsensuuri puudumine ja sellest tulenevalt ka rohkem fakte ja asjalikke analüüse. Samas on kohati täheldatav liigne idealistlik suhtumine tolle aja kultuuriellu ja autori enda isiku ning tegevuse teatud ilustamine. Olulisemateks autoriteks minu töö kontekstis võib lugeda Voldemar Mettust³ ja Artur Adsonit.⁴ Esimese „Mask ja nägu: mälupilte kahest okupatsioonist“ on eriti oluline, kuna teatrikriitikust autor oli saksa okupatsiooni ajal aktiivselt tegev ka lavastajana.

Pärast iseseisvuse taastamist välja antud kirjandus on kõige mitmekesisem ja tsensuuri puudumisest tingituna ka kõige objektiivsem. Teatrite suhetest võimudega ja üldisest toimimisest on hea ülevaate andnud Aksel Küngas⁵ oma artiklis „Sõja-aastate teatrielu üldkorraldus ja selle kaudjuhtimine.“ Viimane ilmus Tallinna Pedagoogikaülikooli kogumikus „Kultuur Eestis sõja-aastail.“ Autori isiklike kogemustena kirja pandud „Voldemar Panso päevaraamat“ paistab lisaks loomingulise tegevuse äramärgimisele silma ka okupatsiooni ja sellega kaasneva surve mõjude ülimalt peene kirjeldamisega.⁶ Viimase teose kohatist ebaühtlast stiili ja faktilisi ebatäpsusi kompenseerivad olulisel määral toimetaja märkused.

Nagu juba eespool mainitud, on pärast iseseisvuse taastamist ilmunud ja otseselt teatriajalugu kirjeldavad teosed jätnud saksa okupatsiooni perioodi üsnagi teisejärguliseks. Näitena võib tuua Jaak Rähesoo, kelle „Eesti teater 1.“ pühendas aastatele 1941–1944 üsnagi napid leheküljed. Ühe põhjusena võib siinkohal välja tuua nõukogude okupatsioonist põhjustatud pikema pausi uurimistegevuses.⁷

Allikad

Arhiivimaterjale saksa okupatsiooni-aegse teatrielu kohta on palju, kuid enamik neist üsnagi spetsiifilisi valdkondi puudutavad. Kasutatud on Rahvusarhiivis asuvat Leo Kalmeti nõukogude

³ Mettus, Voldemar. Mask ja nägu: mälupilte kahest okupatsioonist (Eesti Kirjanike Kooperatiiv) Lund, 1969.

⁴ Adson, Artur. Teatri raamat: Ajalugu ja isiklike kogemusi (Vaba Eesti) Stockholm, 1958.

⁵ Küngas, Aksel. Sõja-aastate teatrielu üldkorraldus ja selle kaudjuhtimine. – Kultuur Eestis sõja-aastail 1941–1944. Tallinna Pedagoogikaülikooli Toimetised. A 10 Humaniora. Peatoimetaja Helgi Vihma (Tallinna Pedagoogikaülikool) Tallinn 1998.

⁶ Panso, Voldemar. Voldemar Panso päevaraamat I. Avaldamisvalmis seadnud Merle Karusoo (Eesti Draamateater) Tallinn, 2007.

⁷ Rähesoo, Jaak. Eesti teater 1. (Eesti Teatriliit) Tallinn, 2011.

kohtuorganite poolt kokku pandud toimikut, mis sisaldab äärmiselt mitmekesist informatsiooni ja minu uurimistöö jaoks sobivaid dokumente. Lisaks veel Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivi, kuigi antud perioodi kohta leidub seal põhiliselt etenduste kavalehti ja väljalõikeid ajakirjandusest.

Ajalehtedest leiavad töös kasutust saksa okupatsiooni-aegsed Eesti Sõna, Postimehe ja Sakala artiklid. Viimastele lisaks veel sama perioodi käsitlevad kaasaegsed üliõpilastööd. Oma töös olen eelkõige uurinud suuremaid teatreid. Estonia, Vanemuine, Draamateater ja mingil määral ka Töölisteater/Väiketeater olid tolle ajastu teatrikunsti keskused, seega olen peaaegu täielikult välja jättnud väiksemad teatrid. Viimased nõuaksid omaette käsitlust. Tallinna teatrid ja Vanemuine olid sellel perioodil kõige „nähtavamad“, seda nii võimudele kui ka vaatajaskonnale. Surve ja ka tsensuur puudutas eelkõige suurteatreid, nendele esitatud nõuded ja toimunud muutused repertuaaris ongi see, mis määras Saksa okupatsiooni perioodil meie teatri arengu suuna. Tahtmata väiketeatrite rolli kuidagi vähendada, pean siiski mainima, et nende repertuaarivalikul oli poliitiline/kunstiline raskuskese mujal. Näiteks Kuressaare Teatri tolle aja repertuaaris püsisid kõige kauem algupärandid ja rahvatükid, suurtes teatrites eelkõige klassika.⁸ Juba see väike fakt näitab, keda silmas pidades on repertuaar koostatud.

Töö ülesehitus on kronoloogiline. Kõigepealt tutvustan Eesti Vabariigi teatrielu üldist ja ka loomingulist arengut läbi kahe kümnendi. Eesti Vabariigi perioodi alguse all pean silmas siiski 1920. aastat, kui ühiskond vabanes ja tõeline teatrikunst sai segamatult kulgeda oma loomulikkude rada. Selle perioodi sügavamat lahkamist ei ole bakalaureusetöö mahtu arvestades mõtet sooritada. Lihtsalt taustaks kõigele järgnevale ja ka kontrastiks, et tekiks võrdlusemoment.

Eelnevaga sarnaselt olen esimest nõukogude aastat (1940–1941) käsitlenud kui prelüüdi uuritavale põhiperioodile, seega kui etappi, mille töösse sissetoomine on küll vajalik, aga mitte tingimata sama põhjalikkusega.

Põhiteemaga haakuvalt tahan anda ülevaate Natsionaalsotsialistliku Saksamaa kultuuripoliitikast, teatrist ja seda kontrollivatest jõududest. Kuigi keskuse ja perifeeria lähenemine kultuurile ei olnud homogeenne, on siiski vajalik ülevaade natside suhetest teatriga ja üldisest kultuurikontseptsioonist.

⁸ Pesti, Madli. Kuressaare teatrielu (Pajoprint) Kuressaare, 2014. Lk. 130.

Sissejuhatuse lõpetuseks tahaksin eraldi rõhutada, et minu bakalaureusetöö põhirõhk on siiski teatrite üldisel kunstipõhisel toimimisel ja ka repressioonidel, teisi teemasid olen puudutanud vähemal määral. Kuigi, kaudsetel seostel teatriga võib olla ka põhiteemaga haakuv või vajalik külg.

1. OMA RIIK JA OMA TEATER (1920–1940)

1.1 Üldine areng

Eesti raskelt saavutatud iseseisvusaeg tähendas ka tegelikult Noor-Eesti igatsetud Euroopasse jõudmist ja eurooplasteks saamist. Repertuaaris hakkas järjest enam suurenema algupärandite hulk. Viimaste arv saavutas oma kõrgpunkti 1920. aastate keskpaigaks.

Tegemist oli ülesehitamisega, seda nii kultuuriliselt kui ka igapäevaelus. Maapiirkonnad linnastusid: seltside ja ühingute kaudu levisid linlikud harrastused maapiirkondadesse. Erinevate institutsioonide ja struktuuride loomine tähendas ühtlasi nende professionaalset arengut.⁹

Väliselt kõige silmapaistvam uut ajastut iseloomustav detail oli teatrite arvu kasv. Vahetult peale Vabadussõja lõppu oli Eestis kolm teatrit: „Vanemuine“, „Estonia“ ja Draamateater. Vahepeal tegevuse peatanud „Endla“ alustas taas 1922. aastal. 1930. aastate lõpuks oli neid kokku kümme. Ainult kaheksa aastat tegutsenud, kuid seda eredamalt säranud Draamateater oli paraku 1924. aastal oma tegevuse lõpetanud. Seevastu juurde lisandus veel samal aastal Draamastudio Teater (alates 1937. aastast Eesti Draamateatri nime all). Veel rikastasid Eesti teatrikunsti Tallinna Töölisteater (1926), Viljandi „Ugala“ (1926) ja Narva Teater (1931). Mainitud olid kõik kutselised teatrid. Poolkutselistena lisandusid Võru „Kannel“ (1927), Valga „Säde“ (1933) ja Kuressaare Teater (1935). Selline tihe teatrite võrk oli Eesti rahvaarvu silmas pidades äärmiselt haruldane kogu Euroopa kultuuriruumis.¹⁰

Teatrid ja nende haldamine jätkus alusseltside toel. Kuni esimese nõukogude okupatsioonini polnud Eestis ühtegi riigiteatrit. Erateatreid oli ainult üks: lühikest aega ja mitte eriti edukalt

⁹ Pesti, Madli. Eesti teatri 100 aastat (Riigikantselei ja AS Eesti Meedia, Post Factum) Tallinn, 2018. Lk. 30.

¹⁰ Rähesoo 2011, lk. 126 ; Kask 1987. lk. 17 ; Pesti 2018, lk. 31.

tegutsenud Paul Pinna Rahvateater (1923–1928). Seltsid tegutsesid Saksa linnateatrite eeskujul¹¹: teatrid olid mitmeliigilised, ehk mängiti nii sõna-, muusika-, kui ka tantsulavastusi. Seltsid finantseerisid etendusi ja tegelesid teatri haldusprobleemidega.¹² Seltsi ja näitetrupi vahel esines pahatihti ka pingeid, seda eriti vanemate teatrite puhul. Tihti kippus seltsi juhatuse maitse olema väikekodanlik, kommertslik ja tegevus mõnikord ka ebakompetentne. Kunstivõhikute soov liigsest edevusest kunsti juhtida ei olnud loomeinimestele arusaadavatel põhjustel vastuvõetav. Estonia oma edukusega oli kunstilise juhtkonna autoriteedi abil suhteliselt vähe seltsi poolt mõjutatud. Seevastu Vanemuise ja tema seltsi vaheline konflikt püsis senikaua, kuni mõlemad institutsioonid sisuliselt lahutati. Formaalne side viimaste vahel siiski säilis.¹³ Siiski peab lisama, et riiklike teatrite puudumine ja seltside tegevus võimaldas organisatsioonilist paindlikkust.¹⁴

Teatrite põhitoetajaks jäi siiski riik. Iseseisvuse algusaastatel oli toetus väga väike, aga hooajal 1924/25 toimus hüpe. 1925. aastal asutatud Kultuurkapitalis oli näitekunsti sihtkapital, mis toimis riiklikule toetusele vajaliku lisana. Riikliku toetuse ja sihtkapitali sümbioos saavutas oma kõrgepunkti perioodil 1928–1930, mil mõlema eraldatud summa oli peaaegu võrdne. Aastatel 1933–1935 hakkas Kultuurkapitalilt saadav toetus seoses majanduskriisiga kahanema, samas riiklik toetus tõusis märgatavalt. Viimane saavutas oma lae hooajal 1939/40.¹⁵ Peab siiski eraldi ära mainima, et riiklikust toetusest pool läks muusikalavastustele. Peale selle finantseerisid teatreid ka mõned linnavalitsused, tõsisemalt siiski vaid Tallinn ja Tartu.¹⁶

Lisaks teatrite arvu kasvule suurenes loogilise järjena ka publiku arv. Sõjaaegsele ühepäevameeleolust tingitud teatrikülastuste kasvule järgnes 1920. aastate alguses langus. Oma rolli mängisid siin tõenäoliselt majanduskriis ja Draamateatri kadumine teatrimaastikult. Viimased kaks põhjust on vähemalt osaliselt ka omavahel seotud. Uus tõus algas 1925. aastal, mil külastajate arv oli ligikaudu 230 000. Ka kümnendi lõpu majanduskriis ei olnud tänu Hugo Raudsepa näidendi „Mikumärdi“ ebatavalisele edule enam kuigi mõjutav faktor, kuna külastajate

¹¹ Saksamaa mõju oli Eesti noore teatri arengus teataval määral traditsiooniline. Mitmed varasemad teatrikunsti suurmehed (Karl Menning, Theodor Altermann, Karl Jungholz jpt.) on ennast seal täiendanud, eriti enne Stanislavski õpetuse üldise domineerimise algust.

¹² Pesti 2018, lk. 30.

¹³ Rähesoo 2011, lk. 128.

¹⁴ Kask 1987, lk. 17.

¹⁵ Rähesoo 2011, lk. 128.

¹⁶ Pesti 2018, lk. 30.

arv kasvas rohkem kui 100 000 võrra. Lagi saavutati hooajal 1938/39, mil see arv ületas 670 000 piiri.¹⁷

1.2 Loominguline areng

Professionaliseerumise üheks eelduseks on kooli olemasolu. Üksikuid katsetusi selles vallas oli tehtud ka enne Eesti Vabariigi sündi. Elise Kevendi üritas edutult rajada teatrikooli ja korraldas 1918–1923 ilulugemise kursusi, mida võib ka teatrikursusteks¹⁸ nimetada. Samalaadseid kursusi korraldas ka Lulu Kitzberg-Pappel, kelle õpilaste hulka kuulusid näiteks ka hilisemad Eesti kutselise teatri suurmehed Rudolf Engelberg ja Ruut Tarmo (Rudolf Klein).

Esimene tõsiseltvõetav teatrialast koolitust andev õppeasutus loodi 1920. aastal siis veel täiesti tundmatu¹⁹ Paul Sepa poolt. Tegemist oli erastuudioga, kuid siiski pakuti õpilastele esimest korda süsteemset näitlejaõpet. Paul Sepa Venemaal omandatud teatrilase hariduse sügavam sisu ja ka tema enda isik on jäänud siiamaani üsnagi salapäraseks.

Erastuudiost kasvas välja Draamastudio Teatrikool (1920–1933), mille lõpetas kokku 51 inimest, lühemat koolitust sai ligikaudu 200 õpilast. Studio õppetöö toimus õhtuti, enamik õppureid töötasid paralleelselt kooliga. Kõige tooniandvamaks jäi esimene lend, mille lõpetajad mõjutasid Eesti teatrimaastikku aastakümneid. Tuntumatest nimedest võiks ära märkida Leo Kalmeti, Priit Põldroosi, Rudolf Engelbergi ja Felix Moori. Just selle lennu lõpetajad rajasid Draamastudio Teatri ja moodustasid Tallinna Töölisteatri loominguilise tuumiku. On küllaltki õigustatud pidada Paul Sepa erastuudiot Eesti esimeseks süstemaatiliselt tegutsenud teatrikooliks.²⁰ Paul Sepa kõrval oli oluliseks õppejõuks ka Hilda Gleser.²¹ Ühe lennu näitlejaid andis ka Tartu Draamateatri Seltsi Näitekunsti Studio (1934–1937). Viimase lõpetajate hulgas olid näiteks sõjajärgsele teatrile palju mõju avaldanud Kaarel Ird, Epp Kaidu ja Aleksander Sats.²²

¹⁷ Rähesoo 2011, lk. 127.

¹⁸ Tormis 1978, lk. 13.

¹⁹ Kalmet 1982, lk. 13.

²⁰ Taarna, Inna. Tallinna Konservatooriumi Riiklik Lavakunstikool (Eesti Teatriliit) Tallinn, 2002. Lk. 5.

²¹ Rähesoo 2011, lk. 131; Pesti 2018, lk. 32 ; Tormis, Lea. Eesti teater 1920-1940 (Eesti Raamat) Tallinn, 1978. Lk. 16.

²² Kask 1987, lk. 17.

Peale üsnagi pikka, tervelt viis aastat kestnud ettevalmistusaega avati 1938. aasta sügisel Tallinna Konservatooriumi juurde Riiklik Lavakunstikool. Ka selle õppeasutuse eluiga jäi lühikeseks ja ta suutis anda vaid ühe lennu (1941) lõpetajaid. Õppejõud olid tihedalt seotud Draamastuudio Teatrikooliga ja õppetöös osalesid aktiivselt kõigi kolme Tallinna teatri lavajõud. Lõpetajate hulgas olid näiteks Voldemar Panso, Ellen Liiger ja Ilmar Tammur.²³

Iseseisvunud Eesti teatrikunsti keskus oli vaieldamatult Tallinn. Teataval määral pakkus pealinna teatritele konkurentsi Tartu „Vanemuine“, kuid seda alles 1930. aastate teisel poolel pärast kriisidest üle saamist. Ülejäänud Eesti ei olnud selles vallas Tallinnale tõsiseltvõetav konkurent.

Eesti Vabariigi varasem periood oli ka katsetuste ja uuenduste ajastu teatrikunstis. Sellised värsked puhangud jäid paraku lühiajalisteks. Osaliselt oli selle põhjuseks majanduslik, aga ka publiku üsnagi konservatiivsed maitseelistused. Inimesed tüdinesid katsetustest ja soovisid rohkem „traditsioonilist“ teatrit.²⁴

Uuenduste põhilised märksõnad olid ekspressionism, impressionism ja sümbolism. Viimase säravaimaks esindajaks võib lugeda Draamateatrit (1916–1924). Moodustunud Menningu trupi endistest liikmetest, kes protestiks „Vanemuise“ kunstitaseme languse vastu viimasest lahkusid. Tuntumad liikmed olid August Sunne, Eduard Türk, Anna Markus ja Aleksander Teetsov. Hiljem liitusid trupiga Liina Reiman ja ajutiselt ka Paul Pinna. Draamateatri pööre sümbolismi suunas oli suures osas Paul Sepa teene. Olulisemad lavastused olid Leonid Andrejevi „Inimese elu“, milles oli tuntav Vsevolod Meierholdi mõju ja hilisemast klassikaperioodist Friedrich Schilleri „Orléansi neitsi“ ning „Maria Stuart“, kui väljapaistvamad ära märkida. Viimase kahe nimiosas Liina Reiman, kellele see periood kujunes hilisema hiilgava karjääri avaakordiks. Draamateater vireles majanduslikes raskustes ja oli sunnitud tegevuse lõpetama. Trupi riismed liitusid taas „Vanemuisega“.²⁵

Ekspressionismi peamiseks vahendajaks kujunes Hommikteater (1921–1924), amatöörtrupp, mille vedajaks ja ideede generaatoriks oli August (Aggio) Bachmann (1897–1923). Hommikteater jõudis anda ainult neli lavastust ja pärast Bachmanni varajast surma trupp

²³ Taarna 2002, lk. 15–16.

²⁴ Vahtre, Lauri. Iseseisev Eesti 1918–1939 - Eesti Ajalugu 6 (Ilmamaa) Tartu, 2005. Lk. 128.

²⁵ Rähesoo 2011, lk. 133–139.

lagunes.²⁶ Ekspressionistlikuim neist neljast oli tõenäoliselt Ernst Toller „Mass-inimene“ (1922). Bachmann oli täiel määral autodidakt, kes polnud kunagi käinud välismaal, ega näinud ühtegi ekspressionistlikku lavastust. Viimasest hoolimata suutis ta kujundada oma lavastused täielikus ekspressionismi vaimus, teenides kriitikute kiituse.²⁷

Iseseisva Eesti esindusteatriks kujunes „Estonia“. On erinevaid arvamusi. Esindusteatri staatus ei pruugi ilmtingimata olla sünkroonis kunstilise tasemega. Kriitikud, esmajoones Artur Adson on „Estoniale“ ette heitnud operetiga liialdamist²⁸, kuid samas ka kiitnud teatri oskust ajastu vaimuga kaasa minna.

Hoolimata süüdistustest väikekodanlikkuses, tuleks siiski meele pidada, et „Estonia“ oli kombinaatteater, mille eesmärgiks pakkuda kõigile midagi. Liiatigi, nagu eelpool juba mainitud, oli teatri kunstiline juhtkond muutustele aldis ja muutused sellel ajastul reeglina uuendusmeelsed ja eksperimenteerivad.²⁹ Karl Jungholz oma klassikalavastuste (Shakespeare, Schiller) kõrval soosis mõnikord ka kunstiliselt nõrgemaid algupärandeid, seda just järjepidevuse huvides, kuid tema lavastatud Kitzbergi „Püve talu“ oli tõeline õnnestumine ja sellest sai alguse eesti teatri pöördumine omaainesesse.³⁰ Jungholzi on võrreldud Menninguga, kuigi oli viimasest pehmem ja arvatavasti ka mitte eriti tugev lavastaja. Pealegi soosis Jungholz operetti, mis põhjustas terava konflikti Menninguga.³¹

Jungholzi kõrval tegutses lavastajana ka Ants Lauter, kes kujundas „Estonia“ kui sõnateatri omailme tervel iseseisvuse perioodil ja isegi pärast seda. Kujunes ühtlasi teatri üheks esinäitlejaks koos Erna Villmeriga. Lauterist sai alguse distsipliinõue, kuna vana kooli boheemlus ei sobinud enam järjest sügavamaks muutunud teatrikunsti, ühtlasi kärpis ta „Estoniale“ iseloomulikku tähtnäitlejate võimu.³²

²⁶ Pesti 2018, lk.34 ; Rähesoo 2011, lk. 143.

²⁷ Adson 1958, lk. 158.

²⁸ Viimast on ette heidetud ka „Vanemuisele“ ja see oli ka üks põhjustest, miks Karl Menning kui veendunud operetivastane protestiks teatrit jäädavalt lahkus. Operett oli sellel ajastul otsekui lakmuspaber, mis määras näiliselt teatri intellektuaalse taseme. Alles hiljem suhtumine pehmenes, kuid teatavast väikekodanlikkuse esindaja mainest ei vabanenud see teatrižanr tegelikult kunagi.

²⁹ Rähesoo 2011, lk. 147.

³⁰ Samas, lk. 148.

³¹ Adson 1958, lk 87.

³² Pesti 2018, lk. 47-48.

Tõsisemate draamalavastuste kõrval (ja kohati ka eespool) säras veel operett. Selle žanri väljapaistvam esindaja oli Agu Lüüdik, kes lavastas kokku üle 50 opereti. 1928. aastal esietendus Eesti esimene ooper, milleks oli Evald Aava „Vikerlased“. Viimane oli äärmiselt menukas. Ballett arenes Rahel Olbrei käe all. Klassikalise balleti kõrval arenes uue moeooluna vabatants, mille säravaim esinaja oli Ella Ilbak.³³

„Estonia“ jäi kogu iseseisvuse ajaks säravate näitlejaisiksuste teatriks. Erinevalt Menningu kujundatud „Vanemuisest“, ei vabanenud Eesti esiteater kunagi päriselt traditsioonilisest staarikultusest.³⁴ Sellest hoolimata oli „Estoniast“ iseseisvuse lõpuks kujunenud mitmekülgne ja kõrge tasemega teatrikunsti keskus. Sellise edu põhjustena peab kindlasti rõhutama kunstilise juhtkonna oskuslikku tegevust ja fakti, et tegemist oli kindlasti kõige mainekama lavakunsti asutusega Eesti Vabariigis, kuhu koondunud võimekaim loominguline kollektiiv.

Draamateatri ja Hommikteatri kadumisega jäi Eesti teatrikunsti üsnagi suur tühik. Seda üritas täita Draamastuudio Teater. Viimane koosnes Draamastuudio Teatrikooli hiljem legendiks kujunenud esimese lennu lõpetajatest. Selle trupi loominguline potentsiaal oli tõepoolest tugev ja sealt kasvas välja ka mitu teatrijuhti: Leo Kalmet (Draamastuudio Teater), Priit Põldroos (Tallinna Töölisteater) ja Kaarli Aluoja („Vanemuine“), kui tuntumad ära märkida.³⁵

Draamastuudio Teatri põhilavastajad olid Kalmet, Aluoja, Ruut Tarmo ja selleks ajaks paraku juba oma uudsuse ja energia kaotanud Paul Sepp. 1925. aastal lavastas esmakordselt Priit Põldroos (ekspressionismi vaimu kandev Georg Kaiseri „Gaas II“).³⁶ Draamastuudio Teatris töötas ühe hooaja ka Ants Lauter.

1929. aastal lavastunud Hugo Raudsepa „Mikumärdi“ elustas külakomöödia traditsiooni ja osutus üllatavalt menukaks (mängiti üle 200 korra). Sellest sai alguse algupärandite domineerimine teatris. Alustati proosa dramatiseeringutega (Tammsaare, Luts). Erilise populaarsuse võitis Oskar Lutsu „Kevade“ Mari Möldrega Tootsi osas.³⁷

³³ Pesti 2018, lk. 47-48.

³⁴ Seda „Estonia“ omapära on kriitika hinnanud ka positiivselt. Mitte kõik polnud Menningu nõutud võrdsuse printsiibiga nõus ja eelistasid säravate näitlejaisiksute domineerimist. Võib-olla autoriteetsem neist oli Anton Hansen Tammsaare.

³⁵ Pesti, 2018, lk. 41.

³⁶ Rähesoo 2011, lk 157.

³⁷ Pesti 2018, lk. 45.

Kolmekümnendate aastate lõpuks oli Draamastuudio Teater, nüüd juba Eesti Draamateatri nime all saavutanud edu kõigis oma tegevuse harudes, kaasa arvatud ka emateatri juurde loodud Noorsoo- ja Nukuteater. Juhtivateks jõududeks olid August Sunne, Ruut Tarmo ja Leo Kalmet.³⁸

Terve oma eksistentsi majandus- ja majutusprobleemidega³⁹ võidelnud Eesti Draamateater suutis lõpuks 1939. aastal riigi toel omandada endise Saksa Teatri maja. Selle tähistamiseks lavastati Tammsaare „Juudit“, mida loetakse üheks kõige tugevamaks teoseks meie omadramaturgia hulgas. Draamateater oli perioodi lõpuks kindlalt jalgel ja kunstiliselt tugeva potentsiaaliga

Eelnevaga kaudselt seotud oli ka Tallinna Töölisteater. Algusaastail puudus seal oma trupp ja näitlejaid „laenati“ Draamastuudio Teatrit. Piletid olid odavad ja teatri eesmärgiks vaesemate kihtide kultuuriline harimine.⁴⁰ Hoolimata vasakpoolsest suunitlusest ja alguses ilmselgelt poliitiline⁴¹, suutis töölisteater endale sotsiaaldemokraatide abiga välja võidelda riikliku toetuse. Püsiv trupp loodi hooajaks 1929/30 Draamastuudio teatrikooli lõpetajatest, lisaks mõned ka mujalt. Tegutsesid tugevad lavastajad Priit Põldroos ja Hilda Gleser, viimase enneaegse surma järel lisandus ka Andres Särev. Põldroos rõhus rahvatükkidele, millega sai võluda publikut ja lisada ka sotsiaalseid teemasid. Erilise menu saavutas Kitzbergi ja Juhan Simmi laulumäng „Kosjasõit“ (1932), mida hindas lisaks publikule ka kriitika. Lavastustele lisasid värvi ka tulevase Lavakunstikateedri tantsukorüfee Helmi Tohvelmani liikumisseaded. Kindlustanud rahvatükkidega publiku soosingu, mindi hiljem nõudlikuma repertuaari juurde. 1930. Aastate lõpuks oli Tallinna Töölisteater linna aktiivseim sõnateater, mängides kaheksa korda nädalas.⁴²

Kolme Tallinna teatri kõrval tegutses ka „Vanemuine“ Tartus. Peab siiski märkima, et tänu kriisidele võib tugevast trupist rääkida alles 1930. aastate keskpaigast alates. Kriiside põhjustena on märgitud saali halba akustikat ja kehva nähtavust, millest Menningu ajal arvatavasti mööda vaadati.⁴³ Tõsisem põhjus peitus siiski repertuaari ja trupi kunstilises nõrkuses ning seltsi liigeses operetilembuses. Liiatigi ei kannatanud „Vanemuise“ diletantlik operett välja võrdlust Agu

³⁸ Adson 1958, lk. 169.

³⁹ Üsna absurdseid finantssuhteid saksa teatriseltsi esindava Otto Schottiga kirjeldab Leo Kalmet: „Enne etenduse algust tuli Schottile pool saaliüüri käsirahana peo peale laduda. Meie kõikuva finantsolukorra tõttu juhtus sageli, et publik istus juba saalis, Schott aga ei andnud luba eesriiet avada.“ (Kalmet 1982, lk 40.)

⁴⁰ Rähesoo 2011, lk. 157.

⁴¹ Adson 1958, lk. 170.

⁴² Pesti 2018, lk. 53–55.

⁴³ Adson 1958, lk. 186.

Lüüdiku lavastustega „Estonias“ ja domineeris ilmselt liiga jõuliselt sõnateatri üle. Viimane asjaolu on tõenäoliselt üheks põhjuseks, miks intelligentsem publik Tartu esiteatrist võõrdus.

Aastatel 1925–1931 oli peanäitejuhiks Voldemar Mettus, kelle ajal kriis küll leevenes, aga ei lahenenud. Lisaks liitusid trupiga taas endise Draamateatri tähtnäitlejad Liina Reiman, Eduard Türk ja August Sunne. Mettus polnud (sarnaselt Menninguga) ei näitleja ega lavastaja, kuid siiski suutis oma erudeerituse ja kogemuste baasil luua huvitavaid klassikalavastusi sellistelt autoritelt, nagu Bernard Shaw, August Strindberg, Henrik Ibsen ja William Shakespeare.⁴⁴

Kriisi lõpetas Eesti Vabariigi valitsus, määrates kunstilisi ja majanduslikke otsuseid langetama iseseisva teatrivalitsuse. See koosnes, erinevalt vana seltsi juhatusest, kunstiinimestest. Viimaste hulka kuulusid näiteks Otto Aaloe, Kaarli Aluoja, Eduard Tubin ja Ida Urbel. 1930. aastatel suudeti omadramaturgia osakaalu suurendamisega sõnalavastuste publik tagasi võita. Lavastajad Aluoja ja Mering esindasid realistlikku suunda. Vähendati oluliselt ka operettide osakaalu repertuaaris.⁴⁵

Eesti Vabariigi teatrielu võib kokku võtta sõnadega: arenev ja otsiv. 1920. aastate katsetused kulmineerusid stabiilsema repertuaariga perioodi lõpuks. Hilisemale ajale omane rahvuslik konservatiivsus päädis paraku modernismi mõningase tõrjumisega.⁴⁶ Siiski oli algusaja impressionismi ja sümbolismi otsingute kauget mõju tunda ka 1930. aastate lõpuperioodi lavastustes. Rääkimata ekspressionismist, mille mõju jäi püsima veel pikemaks ajaks.

Ka riigivõimudega olid suhted üsnagi leebed, seda isegi peale 1934. aasta pööret autoritaarvõimu poole. Kui Pätsi valitsus kasutaski teatritele eraldatavat raha mõnikord endile meelepärase soosimiseks, siis jõhkrat survet ei täheldatud siiski kunagi.⁴⁷ Viimase kaudseks tõestuseks võib välja tuua Näitlejate Liidu poolt aastast 1934 välja antava ajakirja „Teater“, milles on tutvustatud ka Nõukogude Liidu teatrikunsti.⁴⁸ Eesti teater arenes takistusteta ja oma Euroopa kaasaegsetega üldjoontes samas rütmis.

⁴⁴ Pesti 2018, lk. 55–56 ; Rähesoo 2011, lk. 162–163.

⁴⁵ Pesti 2018, lk. 57–58.

⁴⁶ Rähesoo 2011, lk. 224.

⁴⁷ Samas, lk. 129.

⁴⁸ Kask 1987, lk. 18.

Kvaliteetsete algupärandite rohkus kombineeritult üldise professionaalse taseme tõusuga on see, mis määras eesti teatri omailme ja kunstilised põhimõtted. Omariikluse perioodi lõpuks oli välja kujunenud selle kunstivaldkonna traditsioonid ja tõekspidamised, mida publik seostas kindlalt just „oma“ teatriga. Juba kinnistunud põhimõtted ja professionaalne lähenemine jäid tulevaste okupatsioonide foonil kindlalt püsima.

2. ESIMENE NÕUKOGUDE HOOAEG

Nõukogude okupatsioon mõjus šokina peaaegu kõigile Eesti ühiskonnakihtidele. Tõsi küll, Euroopa sündmuste foonil oli ka kõige optimistlikumatel raske midagi head loota. Eesti Vabariigi ja NSV Liidu vaheline vastastikuse abistamise pakt, ehk baaside leping, sakslaste lahkumine ja Läänerinde aktiveerumine näitas selgesti, et rahu ja *status quo* meie regioonis on ülimalt vähetõenäoline. Kõigest eelnevast hoolimata tundus nõukogude vägede sissemars eelnenud vabaduse perioodi taustal eriti jõhkrana.

Põhilised muudatused kultuurielus viidi läbi juba enne kui teatrid suvepuhkuselt naasid, seega uut hooaega alustati juba okupeeritud Eestis. Suures ümberkorraldused viidi läbi kõigil elualadel, kuid esimesel punasel aastal tegelesid okupatsioonivõimud siiski rohkem poliitiliste ja majandusküsimustega. Kultuuriellu jõudis stalinlik terror täies mahus alles pärast sõda. Esialgu üritati kunstnikke hüvedega enda poole võita: toetati teatreid lisarahaga ja võimaldati riiklikke tellimustöid. Siinne kultuurieliit oli traditsiooniliselt niigi vasakpoolse suunitlusega, seega leidis vähesel määral ka vaimustatud ja agaraid kaasajooksikuid. Teatris rõhutati Stanislavski õpetuse ja realismi kui uue ja õige suuna tähtsust, kuid mõlemad olid juba niigi kultuuriüldsuse poolt ilma sunnita tunnustatud.⁴⁹

Tähtsaim muutus organisatsioonilises plaanis oli vanade teatri alusseltside likvideerimine ja teatrite natsionaliseerimine. Kõiki küsimusi otsustas nüüd partei, kes viis oma „käsulaudu“ ellu Hariduse Rahvakomissariaadi kaudu. 1940. aasta novembris loodi Kunstide Valitsus Johannes Semperiga eesotsas. Kuigi erilisi muutusi ellu ei viidud ja teatrite struktuuriline korraldus jäi üldjoontes samaks, siis ometi viidi Eesti Draamateater ja Tallinna Töölisteater *de iure* ühise

⁴⁹ Rähesoo 2011, lk. 228 ; Pesti 2018, lk. 63.

juhatuse alla. Viimase juhiks sai Priit põldroos. Sellist korraldust praktikas siiski rakendama ei hakatud ja mõlemad teatrid jätkasid *de facto* iseseisvatena.⁵⁰

Eraldi peab ära märkima, et Hariduse Rahvakomissariaadi alluvusse viidi ainult neli suuremat teatrit: „Estonia“, „Vanemuine“, Eesti Draamateater ja Tallinna Töölisteater. Perifeeriateatrid läksid vastavate linnaomavalitsuste käsu alla.⁵¹

Eesti Draamateatri tegevust hakkas häirima tõik, et oma maja tuli nüüd jagada Punalipulise Balti Mere Laevastiku Teatriga.⁵² Viimane oli otseselt okupatsioonijõudude teenindamiseks. Kuigi Draamateatrile tähendas selline otsus tagasipöördumist minevikku, kui maja tuli jagada Saksa Teatriga, polnud näitetrupp oma omanikustaatuses kaasnemaid harjumusi suutnud veel kuigi tugevalt kinnistada. Viimasest tulenevalt üritati olukorraga leppida ja loota rahulikule kooseksisteerimisele. Sellest hoolimata on vallandatud Leo Kalmet süüdistanud sissetungijaid ruumide hõivamises, rekvisiitide ja muu inventari varguses ning vaimses terroris. Õhkkond oli Kalmeti hinnangul äärmiselt pingeline ja vaenulik. Lisaks olevat uus „majanaaber“ teostanud ka poliitilist järelevalvet.⁵³

Muutus ka ajakirja „Teater“ formaat. Uueks nimeks sai „Teater ja Muusika“ (1941). Paraku pidi sõnateater jagama nüüd ajakirja endiseks jäänud mahtu muusikateatriga. Oli palju tõlkeartikleid vene keelest, kus tutvustati nõukogude teatreid ja teatrikunsti üldises plaanis.⁵⁴

Positiivse poole pealt peab eraldi rõhutama, et kui võõrvõimu strateegiaks erinevate eluvaldkondade muutmisel oligi Venemaa eestlaste sissetoomine juhtivatele kohtadele, siis teatrid jäid sellest õnneks peaaegu puutumata. Põhiliseks põhjuseks oli fakt, et eestikeelne ja eelnevatel aastatel üsna aktiivne teatritegemine Venemaal leidis järsu lõpu 1938. aastal seoses Suure Terroriga. 1933. aastal loodud Riiklik Eesti Kolhoositeater hävitati kui „rahvavaenlaste pesa“ stalinlikes puhastusaktsioonides. Seega teatrid Eestis jätkasid enamasti endiste juhtide käe all. Erandiks siinkohal „Vanemuine“, mille peanäitejuht Kaarli Aluoja viidi üle direktoriks ja

⁵⁰ Rähesoo 2011, lk 228–229.

⁵¹ Kask 1987, lk. 45.

⁵² Voldemar Mettuse hinnangul oli tegemist üsnagi keskpärase tasemega teatriga, kuid tuli ette ka õnnestumisi. Eriti hindab Mettus Boris Lavrenevi lühijutu järgi tehtud dramatiseeringut „Neljakümne esimene“. Viimane oli ka ainuke selles teatris mängitud peaaegu apoliitiline armastuslugu. (Mettus 1969, lk.76)

⁵³ Leo Kalmeti ettekanne Haridusdirektooriumile, august 1942. „Ülevaade Eesti Draamateatris bolševike võimu ajal asetleidnud sündmustest“. (ERAF.130SM.1.10435)

⁵⁴ Rähesoo 2011, lk. 229.

asemele määrati vihase kommunisti mainega Kaarel Ird. Töölisteatrist suunati „Estoniasse“ Andres Särev, kes kujunes tööst tagasitõmbunud Ants Lauteri asemel peamiseks lavastajaks.⁵⁵

Punase aasta kõige suurem muudatus oli teatrite repertuaaris. Massiliselt lavastati nõukogude näidendeid. Erilise tähelepanu all Maksim Gorki, kelle „Vassa Železnova“ ja „Ema“ kujunesid „Estonias“ Andres Särevi lavastatutena ning tänu Liina Reimani hiilgavale mängule tõelisteks kunstisündmusteks. Veel võib sama autori teostest esile tuua Draamateatri „Põhjas“. Viimane jäi paraku luigelauluks andekale näitlejale August Sunnele, kes varsti vabasurma läks.⁵⁶ Leo Kalmet on Sunne enesetapule viimises süüdistanud Draamateatris juba eelnevalt mainitud nuhkimis- ja tagakiusamisõhkonda.⁵⁷ Tegelikuses võib siin aimata siiski psüühilisi probleeme.⁵⁸

Valdavaks kujunes revolutsiooni ja kodusõjaga seotud temaatika. Aleksandr Korneitšuki „Laevastiku hukk“, „Vanemuises“, Boriss Lavrenjovi „Murrang“ Tallinna Töölisteatris ja Leonid Rahmanovi „Rahutu vanadus“ (mängiti erinevates teatrites), kui nimetada mõnesid neist.

Väga hinnatud (arvatavasti eelneva foonil) oli maailmaklassika. Edukamad neist olid „Tõrkosa Taltsutus“, milles tegid suurepärase rollid Kaarel Karm ja Maie Parikas ning Carlo Goldoni „Kahe isanda teener“ Töölisteatris Priit Põldroosi lavastatuna. Viimases tegi suurepärase rolli noor Rudolf Nuude.⁵⁹

Kui nõukogude näidendeid ja eriti klassikat mängiti palju, siis hoopiski masendav oli olukord omadramaturgia vallas. Kogu punase aasta jooksul ilmus ainult üks algupärane näidend. Poliitiline ja valelik, lisaks nõrgal kunstilisel tasemel Mart Raua „Mõõk väravas“, mis nõukogudelikke dogmasid järgides kujutas kommunistide vastupanu Eesti Vabariigi vanglas. Ka vanemaid algupärandeid üritati „kaasajastada“. Näiteks oli Tammsaare „Põrgupõhja uue Vanapagana“ dramatiseeringus täielikult tahaplaanile jäetud õndsaks saamise võtmemotiiv ja taandatud kogu romaan ekspluateerimisteemale. Üldse oli rahvusliku klassika marksistlikuks

⁵⁵ Rähesoo 2011, lk. 230.

⁵⁶ Samas.

⁵⁷ Leo Kalmeti ettekanne Haridusdirektooriumile, august 1942. „Ülevaade Eesti Draamateatris bolševike võimu ajal asetleidnud sündmustest“. (ERAF.130SM.1.10435)

⁵⁸ Panso 2007, lk. 97.

⁵⁹ Rähesoo 2011, lk. 231.

ümbermõtestamine juba ette läbikukkumisele määratud. Täiesti uue tähenduse said Ants Lauteri lavastatud „Püve talu“ ja Kitzbergi „Laurits“ Tallinna Töölisteatri.⁶⁰

Veidra eksperimendiga valmistati Moskva Kunstidekaadi jaoks ette Kitzbergi „Libahunt“. Selle lavastasid võistlevalt „Vanemuine“, „Estonia“ ja Draamateater. Valiti Kalmeti ja Juhan Sütiste koostöös valminud Draamateatri versioon, kus libahundi legend muudeti mõisameeste ässitusjutuks.⁶¹

Võimude keelu alla sattus A. Zoritsi „Uus maja“ (Bulgakovi dramatiseering) Draamateatri ja seda eelkõige publiku reageeringute tõttu, lisaks kritiseeriti Arno Suuroru „mittenõukogudelikku“ esinemisstiili.⁶² Kriitikat pidi taluma ka selle perioodi tõenäoliselt kõige populaarsem uudisteos, milleks oli Priit Ardna operett „Kalurineiu“. Viimane oli täiesti apoliitiline, kuid süütule repliigile „Kõige armsam on mulle ikka mu väike kodusaar“ reageeriti publiku poolt arvatavasti liiga tormiliselt.⁶³

Punase aasta ohvrite hulka sattusid näitlejad Sergius Lipp, Juhan Tõnopa ja Carl Treumundt. Hukati ka „Vanemuise“ näitleja Ida Suvero.⁶⁴ Lisaks arreteeriti Ants Eskola, Tooni Kroon ja Gerda Murre. Viimased kolm naasid siiski kodumaale. Nõukogude tagalasse evakueerusid Kaarel Ird, Epp Kaidu, Priit Põldroos, Eduard Tinn jpt. Mobiliseeriti ka Ants Lauter ja Paul Pinna.⁶⁵ Viimastele lisaks veel noored näitlejad Ilmar Tammur, Kaarel Toom ja Lembit Rajala.

Punase aasta ümberkorraldused ja seisak kunstilises plaanis jätsid meie teatrimaastikule suure augu. Lisaks veel inimkaotused nii mobilisatsiooni kui ka surmade tõttu. Selle karmi perioodi üleelamised muutsid teatriinimesi ettevaatlikumaks ja tekkinud hirmuõhkkond oli kindlasti ka 1944. aasta suure väljarände üheks põhjuseks.

⁶⁰ Rähesoo 2011, lk. 232 ; Kask 1987, lk. 47.

⁶¹ Rähesoo 2011, lk. 232.

⁶² Leo Kalmeti ettekanne Haridusdirektooriumile, august 1942. „Ülevaade Eesti Draamateatri bolševike võimu ajal asetleidnud sündmustest“. (ERAF.130SM.1.10435)

⁶³ Rähesoo 2011, lk. 232.

⁶⁴ Panso 2007, 1. Kd. Lk. 155.

⁶⁵ Rähesoo 2011, lk. 233.

3. EESTI TEATER SAKSA OKUPATSIOONI AJAL (1941–1944)

3.1 Kultuurist ja teatrist Natsionaalsotsialistlikul Saksamaal

Kultuurielu juhtimise eesmärgil loodi juba 1933. aasta septembris Goebbelsi Propagandaministeeriumi (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, ka *Propagandaministerium*) eestvõttel Kultuurikoda (*Reichskulturkammer*). Viimane hõlmas põhilisi kultuurivaldkondi, nende hulgas ka Riigi Teatrikoda (*Reichstheaterkammer*).

Kolmanda riigi suhe kultuuriga oli üldjoontes sama nagu enamikel diktatuuridel. Riiklikul tasandil kontrollitav vaimuelu ning kõike progressiivset eitav ja ahistav poliitika iseloomustas eranditult kõiki vägivallarežiime. Tsensuur ja repressioonid võimuga opositsioonis olevate loovisiksuste vastu polnud juba siis iseenesest midagi uut. Diktatuurile omane konservatiivsus ja eitav suhtumine isikuvabadusse on juba iseenesest kindel garantii, et neid äärmusi rakendava ideogia tingimustes satub kõrgkultuuri areng paratamatult suurtesse raskustesse. Totalitaarsed režiimid on suhtumises kultuuriellu justkui omavahel kokku leppinud ja siin ei mängi suurt rolli poliitiline spekter. Natsionaalsotsialistliku Saksamaa suur antagonist Nõukogude Liit oma Sotsialistliku Realismiga evis teatud tasanditel mõningast sarnasust natsliku modernismi eitamisega. Viimane on lihtsalt väike näide, kui mainida sarnasusi, ilma sügavuti võrdlusesse laskumata.

Diktatuurile omaselt kujundasid Kolmanda Riigi kultuurilisi arenguid suures osas Adolf Hitleri kui ainuotsustaja isiklikud maitseelistused. Suhtumises valitses kummaline segu kompromissitusest ja ühe valdkonna eelistamisest teistele. Diktaatori minevikus rahuldumata jäänud kunstiambitsioonid ja sellega seoses arvatavasti kibestumisest välja kujunenud jäigad hoiakud vajutasid tugeva pitseri kogu Saksamaa kultuurielule. Antud töö kontekstis tuleb kindlasti lisada, et teater ei kuulunud Hitleri prioriteetide hulka.

Nii nagu totalitaarsele võimule omane, iseloomustab Natsionaalsotsialistlikku kultuuripoliitikat üsnagi kummaline vastuolu. Ühelt poolt fanaatiline kompromissitus, teiselt poolt jälle paratamatusest tingitud järeleandmised. Pealtnäha suhtuti põlgusega traditsioonilistesse teemadesse, samas saadi aru endi võimetusest pakkuda välja alternatiive. Tsensuuri tegevus mõjus laastavalt kirjandusele, kunstile ja ka muusikale. Viimane sai kõige vähem kannatada, kuid kirjanduse olukord oli eriti masendav. Kunstis üritati kõige rohkem, kuid tase oli madal.

Antiintellektuaalsus, mis väljendus eriti ehedal kujul umbes 2500 saksa autori keelustamises, mõjus halvasti ka potentsiaalse natsliku kirjanduse arengule.⁶⁶

Analoogselt kirjandusega kannatas Saksamaa teatrielu üsna sarnaste kultuuriressioonide all, kuigi tunduvalt väiksemas mastaabis. Saksa teater oli pikaajaliste traditsioonidega elitaarne institutsioon. 1920. aastate saksa teater oli (väheste eranditega) üldiselt väga kõrge tasemega. Juba ainuüksi fakt, et 1929–1933 tuli 30 protsenti etendustest maailmas lavale just Saksamaal, näitab selle kultuurivaldkonna populaarsust ja mõjukust.⁶⁷ Natside võimule tulekul allutati teatrikunst sarnaselt teiste kultuurisfääridega „tasalülitamise“ (*Gleichschaltung*) alla. Loogilise ja juba tuttava sammuna kõrvaldati teatrielust kõik juudi päritolu lavastajad, näitlejad, teatridirektorid ja teised selle valdkonna esindajad. Tuntumatest represseeritutest, kes ka Saksamaalt lahkusid olid Berliini Saksa Teatri juht Max Reinhardt, baierlasest neorealismi üks olulisemaid esindajaid Bertolt Brecht, poliitilistelt vaadetelt vasakpoolne näitekirjanik Ernst Toller ja peale sõda Saksa Demokraatlikus Vabariigis poliitilist karjääri teinud kirjanik Friedrich Wolf, kui nimetada kõige tuntumaid. Brecht, Toller ja Wolf valasid tehtud ülekohtu ja kannatused ka oma loomingusse, avaldades rea natsionaalsotsialismi kritiseerivaid ja hukkamõistvaid näidendeid. Lisaks avaldus nende loomingus terav kriitika Kolmanda Riigi kultuuripoliitika omaks võtnud ja sellega kohastunud teatriinimeste suhtes.⁶⁸ Vahest tuntuim sedalaadi kirjanduslik kriitika väljendub eriti selgelt Klaus Manni novellis „Mefisto. Romaan ühest karjäärist“ (1936), kus autor kirjeldab peategelase (kelle prototüübiks üks 20. sajandi saksa teatri suurkujusid Gustaf Gründgens) karjääri näitlejana natslikul Saksamaal ja edu nimel tehtavaid kompromisse võimudega.⁶⁹

Natslik juhtkond proovis iga hinna eest uut teatristandardit rahva hulgas populariseerida. Oli ju publik harjunud kõrgetasemelise teatriga, seda raskem oli harjuda uue ja poliitiliselt „õige“ kontseptsiooniga. Goebbels nimetas andetu ja režiimitruu näitekirjaniku Hanns Johsti Riigi Teatrikoja (*Reichstheaterkammer*) juhiks. Viimase propagandanäidendist „Schlageter“ on pärit lause, mida tihti ekslikult omistatakse Hermann Göringile: „Kui ma kuulen sõna „kultuur“, haarab käsi Brauningu järele“ („Wenn ich „Kultur“ höre... entsichere ich meinen Browning“).

⁶⁶ Lee, Stephen J. Euroopa Diktatuurid 1918–1945 (Kunst) Tallinn, 2002. Lk. 258–259.

⁶⁷ Sassoon, Donald. Euroopa kultuuri ajalugu aastast 1800 kuni tänapäevani (Varrak) Tallinn, 2008. Lk. 724.

⁶⁸ Snyder, Louis L. Encyclopedia of the Third Reich (Wordsworth Editions) Hertfordshire, 1998. Lk. 345.

⁶⁹ Wulf, Joseph. Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation (Rowohlt) Hamburg, 1966. Lk. 101.

Natside draamakunstile oli omane heroism, demokraatia naeruvääristamine ja agressiivsus. Tuntumatest näitekirjanikest, kes sellele standardile vastasid võiks nimetada Friedrich Bethget, Kurt Heynicket ja Eberhard Wolfgang Müllerit. Nimetatud autorite loomingus olid läbivateks teemadeks veel kapitalismi kriitika ja intellektuaalide hukkamõist. Lisaks näidati neis Weimari Vabariiki kui korrumpeerunud poliitikute vandenõud. Tõenäoliselt ainuke maailmatasemel näitekirjanik, kes Saksamaale jäi ja režiimiga kohaneda suutis, oli Gerhart Hauptmann. Tema loomingus sulandusid naturalism, sümbolism ja klassitsism ning selline kontseptsioon natsidele mingil kombel sobis. Naturalismi seostati võimude poolt üldiselt sotsialismiga, seega on Hauptmanni aksepteerimine eredaks näiteks, et natside näiliselt üsnagi jäik kultuuripoliitika polnud tegelikkuses kuigi järjekindel.⁷⁰ Üldiselt aga oli kaasaegne näitekirjandus Saksamaal sellel perioodil täielik läbikukkumine ja publiku heakskiitu ei pälvinud see kunagi.⁷¹

Siiski saab eelneva kriitika taustal hinnata ajalooliste näidendite taassündi. Mõned neist vajasisid ainult väikest kohendust, et sobituda natsliku standardiga. Shakespeare' „Veneetsia kaupmees“ ja Marlowe' „Malta juut“ muutusid propaganda tööriistadeks. Samas peab ära märkima mõningad õnnestumised suurte klassikute lavastamisel. Lessing, Goethe, Schiller, Hebbel ja Kleist⁷² koos juba eelpool ära toodud Shakespeare'ga, olid hinnatud ja neid suudeti ka kunstiliselt edukalt lavastada. Lisaks veel Bernhard Shaw, kelle näidendite lubamise taga võib näha tema kriitikat Suurbritannia aristokraatia ja demokraatia suhtes. Juba mainitud klassikute loomingut üritati natside propagandasõnumite edastamiseks ka ära kasutada.⁷³ Selline kultuuri vastu suunatud jõhkrus tekitas pärast sõda vastupidise efekti, nii et näiteks Shylocki tegelaskuju „Veneetsia kaupmehes“ kujutati hilisemates tõlgendustes alati õilsa ja paljukannatanud juudisoo esindajana.⁷⁴

Medalil on ka teine külg. Natsionaalsotsialistliku režiimi eluiga oli suhteliselt lühike. Ainult kuus aastat reaalselt rahuaega, mida ei saa ka päriselt rahuks nimetada. Konkreetselt kindlaks kujunenud kultuuripoliitikat välja kujuneda ei jõudnud ja see polnud ilmselgelt ka prioriteet. Veidral kombel ei erinenud peavoolu kultuur teiste riikide kultuurist kuigi olulisel

⁷⁰ Wilmer, Stephen. Nationalism and its effects on the German theatre 1790–2000. // A History of German Theatre (Cambridge University Press) Cambridge, 2008. Lk. 236.

⁷¹ Snyder 1998, lk. 345.

⁷² Wilmer 2008, lk. 236.

⁷³ Samas, lk. 236.

⁷⁴ Sassoon 2008, lk. 724.

määral. Pärast massiüritusi ja sõjaväeparaade pöörduti tagasi oma igapäevaste tegevuste juurde nagu ajalehed, muusika või kino. Ka võimudel oli lihtsam korraldada pompoosseid tseremooniaid ja paraade selle asemel, et kontrollida kõiki filme ja teatrietendusi.⁷⁵

Eelneva taustal on vajalik rõhutada, et kõrgel tasemel teatrikunst ei surnud Saksamaal välja. Võimud soosisid (tõenäoliselt mainekujunduse eesmärgil) ka mõningaid selle kultuurivaldkonna suurkujusid. Juba mainitud Gustaf Gründgens juhtis natside võimu ajal Preisi Riigiteatrit (*Preußisches Staatstheater*) ja Heinz Hilpert Berliini Saksa teatrit (*Deutsches Theater*). Mõlemad olid tuntud oma kõrgetasemeliste klassikalavastuste poolest.⁷⁶ Nii Gründgens kui ka Hilpert jäid saksa teatrikunsti suurkujudeks ka pärast sõda.

3.2 Eesti teatrite suhe uue võimuga

Pärast punase aasta läbielamisi tundus sakslaste Eestisse jõudmine suure kergendusena tõenäoliselt suuremale osale eestlastest. Muidugi polnud inimesed, eriti esmajoones intelligents, vaba kahtlustest, kuid üldine meeleolu oli üsnagi optimistlik. Sakslaste käitumine okupatsiooni algperioodil jäi näiliselt viisakuse piiridesse. Viimast tuleks siiski hinnata eelmiste okupantide tegude foonil. Uue võimu tõeline pale selgus progressivsemale osale elanikkonnast siiski üsna kiiresti.

Üleüldse võib Saksa okupatsiooni Eestis hinnata tunduvalt leebemaks kui teistes okupeeritud riikides. Eesti Kindralkomissar Karl-Siegmund Litzmann oli teiste okupeeritud alade esindajatega võrreldes põliselanike suhtes tunduvalt tolerantsem.⁷⁷

Okupatsiooniaegse võimu struktuur ja raskuspunktid olid muutliku iseloomuga. Kuni kestis sõjategevus Eesti territooriumil, oli ainuvõim tagala sõjaväevalitsuse (*Militärverwaltung*) käes. Rindejoone eemaldumisel hakkas kehtima Saksa Tsiviilvalitsuse (*Zivilverwaltung*)⁷⁸ võim. Viimase alluvusse kuulus ka Eesti Omavalitsus⁷⁹, kes oli sisuliselt esimese marionett. Kõrgemat

⁷⁵ Sassoon, lk. 726.

⁷⁶ Wilmer 2008, lk. 376.

⁷⁷ Kirme, Kaalu. Muusad ei vaikinud: Kunst Eestis sõja-aastail 1941–1944 (Kunst) Tallinn, 2007. Lk. 17–18.

⁷⁸ Mainitud institutsioonil oli võrreldes sõjaväevalitsusega üsnagi ebameeldiv maine. Neid peeti ülbeteks ja pedantideks. (Mettus 1969, lk. 204). Lisaks on näiteks Oskar Angelus süüdistanud tsiviilvalitsust saksa sõjaväe loodud „hea okupandi“ kuvandi rikkumises (Angelus, Oskar. Tuhande valitseja maa (Olion) Tallinn, 1995. Lk. 7)

⁷⁹ Eesti omavalitsuse nimekuju oli Hjalmar Mäe enda loodud, ametlik saksakeelne nimi kõlas tagasihoidlikumalt (*landeseigene Verwaltung*). (Kasekamp, Andres. Eesti Ajalugu 6: Vabadussõjast taasiseseisvumiseni (Ilmamaa) Tartu, 2005. Lk. 198)

võimu rakendasid (alludes otse berliini keskvalitsusele) natsipartei militaarorganisatsioon SA (*Sturmabteilung*), julgeoleku- ja luureteenistus SD (*Sicherheitsdienst*), eliitväekoondis SS (*Schutzstaffel*) ning salajane riigipolitsei Gestapo (*Geheime Staatspolizei*). Viimane ei tegutsenud eriti väljaspool Saksamaad. Eesti territooriumil oli põhiliseks terrori läbiviijaks Julgeolekupolitsei (*Sicherheitspolizei*). Algas juutide ja mustlaste jälituskampaania, mille eesmärgiks sai nende rahvusgruppide täielik hävitamine.⁸⁰

Kui okupatsiooni alguses oli sakslaste maine hea, siis vähemasti teatrikunsti suhtes täheldati mõningat „härarashtraalikku“ ülbust. Näiteks ei lubatud lavastada Goethe „Fausti“, samuti Werner von Egki ooperit „Peer Gynt“, kuna eesti keel olevat nende interpreteerimiseks liialt primitiivne.⁸¹

Kuigi otsesed repressioonid ei tabanud teatrit niivõrd intensiivselt kui muid eluvaldkondi, tuli siiski ette ka traagilisi seiku. Näitleja Harry Paris valis koos oma juuditari naise Keilaga vabaturma, mis vapustas kogu meie teatringkonda. Lisaks hukati mõned „Vanemuise“ palgal olnud juudi muusikud.⁸² Kahtlemata oli ka neid, kes seostasid juute automaatselt kommunistidega, kuid vähemalt teatringkondades otsest antisemitismi polnud, pigem suhtuti võimude tegevusse halvaks panu ja võõristusega.⁸³

Kõigis natside poolt okupeeritud piirkondades kehtis tsensuuripoliitika, mis oli küll leebem kui nõukogude oma. Keelatud oli peale juutide ja kommunistide teoste ka Saksamaaga sõjajalal olevate autorite tänapäevased näidendid. Mõne üksiku erandiga lubati mängida ka Euroopa klassikat ja erinevalt Stalini ajastust ei nõutud teoste põhjalikku „kohendamist“ poliitilisele olukorrale vastavaks. Sakslastel endil polnud peale tühistatud jantide sellel hetkel midagi erilist pakkuda. Kuna Saksamaal olid varasemal perioodil propagandanäidendid üldiselt läbi kukkunud, siis ei hakatud neid ka okupeeritud aladel peale suruma.⁸⁴

Diktatuurile omaselt kehtestati teatritele kahekordne, repressiivne ja preventiivne, järelkontroll. Mängukava koostamisel polnud teatritel sõnaõigust, seda otsustasid teatrivälised organid.

⁸⁰ Kungas 1998, lk. 76–77.

⁸¹ Tormis, Lea. Eesti aja lood. Okupatsioonid: Muusad sõja varjus (2009) ; Kask 1987, lk. 111.

⁸² Rähesoo 2011, lk. 233.

⁸³ Voldemar Panso: „Algab ka hirmus juutide tagakiusamine. Vat minul seda omadust pole, et ma saaks tervet rassi vihata. Ma võin vihata teatavat indiviidi, mingit juudi kaupmeest jne., aga kui ma näen üht suurt juudi näitlejat, kuidas saan ma teda siis alla hinnata seepärast, et ta on juut?“ (Panso 2007, lk. 145–150)

⁸⁴ Rähesoo 2011, lk. 234.

Ettepanekuid võis siiski teha. Esimestel okupatsioonikuudel kinnitas repertuaari sõjaväe komandantuur, kes aga üldjuhul selle küsimuse vastu huvi ei tundnud. Viimane on tõenäoliselt põhjuseks, miks teatriinimesed eelistasid sõjaväelasi tsiviilametnikele. Üldiselt olid teatrijuhid juba omandanud teatud enesetsensuuri põhimõtted ja seega ei hakatud juba eelnevalt keelatud või kahtlasele teosele luba isegi mitte taotlema.⁸⁵

Teatreid, ajakirjandust ja ringhäälingut kureeris propagandarühm (*Propagandastaffel*), mida juhtis Tartus sündinud dr. Edgar Stahf. See koosnes peamiselt kohalikest baltisakslastest, kes tundsid Eesti olusid ja ei kahtlustanud eestlasi bolševismilembuses. Propagandarühma ametlikuks ülesandeks oli „näidata, et sõda on Saksamaale peale surutud ja tuleb võidelda kogu jõuga bolševismi vastu“.⁸⁶ Kindlasti oli selle institutsiooni juures kõige positiivsem asjaolu, et ei kiputud sekkuma kunstiasutuste töö spetsiifilistesse detailidesse.⁸⁷

Hoopis teine suhtumine valitses kaksikvõimu perioodil. Lavastustele lubade taotlemisel esitati need formaalselt omaavalitsuse ametnikele, kuid ametlikult olid otsustajateks ja lubajateks ikkagi Saksa tsiviilvalitsuse organid: Tallinnas Kindralkomissariaadi kultuuripoliitika osakond (*Abteilung Kulturpolitik*), maakondades aga piirkonnakomissar (*Gebietskommissar*). Viimased ei osanud eesti keelt. Nende asutuste valvsa pilgu all muutus tsensuur järjest karmimaks ja norivamaks. Lisaks eeltsensuurile toimis ka range järelkontroll, mis esines nii varjatud kui ka avalikul kujul. Igale etendusele olid eraldi kohad ka julgeolekupolitsei ametnikele, mis ei tähendanud ilmtingimata viimaste alalist kohalolekut. Lisaks veel salaagendid, kes teostasid varjatud vaatlust.⁸⁸

Lisaks eelnevale teostati veel ka meelsuse kontrolli. Sellega olid ametis paljud instantsid alates politseiorganitest kuni Rahvakasvatuse Peavalitsuse allorganisatsioonideni. Kõigil neil asutustel olid oma agendid tsiviilasutustes, sealhulgas ka teatrites. Ülearune lobisemine võis sellel ajastul kalliks maksma minna.⁸⁹

⁸⁵ Küngas 1998, lk. 77–78.

⁸⁶ Angelus 1995, lk. 70.

⁸⁷ Küngas 1998, lk. 78.

⁸⁸ Küngas 1998, lk. 78.

⁸⁹ Samas, lk. 79.

3.3 Teatrite personal

Esimesena alustas Saksa okupatsiooni ajal tegevust „Vanemuine“. Alustati omaalgatuslikult linnavalitsuse toetusel, saades selleks eelnevalt sõjaväe välikomandantuurist loa. Endine juhtkond oli kadunud: Kaarel Ird Venemaale evakueerunud, lavastajad Kaarli Aluoja ja Alfred Mering siirdunud Tallinna. Moodustati ajutine juhtkond. Alles 15. novembril kinnitati ametisse uus direktor, kelleks sai skulptor⁹⁰ Aleksander Eller. Kõige suurem probleem oli peanäitejuhi leidmine. Esimesel hooajal täitis seda ametiposti Ants Viir, kes oli nii näitleja kui ka lavastajana kogenematu. Tema koha võttis üle Enn Toona Tallinna Töölisteatri/Väiketeatri, kes juhtis teatrit hooajal 1942/43. Kunstiline juhtimine hooajal 1943/44 usaldati Karl Adrale. Viimane oli okupatsioonivõimudele juba eelnevalt silma jäänud kui poliitiliselt kahtlane⁹¹ ja Eesti Omavalitsuse Haridusdirektoorium kinnitas ta ametisse alles pärast Eesti Julgeolekupolitseist saadud „positiivset“ taustainfot.⁹²

Koosseisulist ooperilavastajat „Vanemuisel“ paraku leida ei õnnestunud. Külalisena tegi seda tööd Eino Uuli, kelle assistendiks oli kohalik ooperisolist Rudolf Alari. Balletitrupp oli endiselt Ida Urbeli juhatada ja operett Eduard Lemmiste hoole all. Nn. Kirevate kavade (*Bunter Abend*) eest hoolitses kontsertmeister Harry Teffel. „Vanemuine“ jäi sellel perioodil rohkem sõnalavastusteatrile, kuigi suutis säilitada kõik varasemad žanrid.⁹³

Sarnaselt „Vanemuisega“ oli „Estonia“ okupatsiooni algusest peale direktorita, kuna eelmine teatrijuht Paul Rummo evakueerus nõukogude tagalasse. Uueks direktoriks sai teatritegelane ja literaat Paul Olak, kes oli endine „Estonia“ dramaturg ja varasemalt juba teatrijuhi kohuseid täitnud inimene. Olak oli tuntud kui kogenud organisaator, kes suutis teatri 1930. aastatel kriisist välja tuua⁹⁴, seega olid lootused suured. Paraku oli ta tervislikel põhjustel sunnitud poole aasta

⁹⁰ Mingil määral oli ta õppinud laulmist. (Küngas 1998, lk. 73)

⁹¹ Sillar, Ivika. Kaarup, nimi Eesti kultuuris (Eesti Teatriliit ; Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool) Tallinn, 2003. Lk. 42.

⁹² Küngas 1998, lk 73.

⁹³ Küngas 1998, lk. 73.

⁹⁴ Tormis 1978, lk. 195.

pärast kohast loobuma. Tema asemele paluti Andres Särev, kes jäi sellele kohale Saksa okupatsiooni lõpuni ja tegutses ka peanäitejuhina.⁹⁵

Peale Särevi lavastasid ka Hanno Kompus, näitlejad Ruut Tarmo ja Hugo Laur. Assistentideks Felix Moor ja Rein Andre (lavakunstikooli praktikant). Ooperilavastajaks oli Eino Uuli, kelle assistendiks ja vahel ka iseseisva lavastajana Jüri Roosaar. Operetti juhtis endiselt Agu Lüüdik ja Balletti Rahel Olbrei. Kahjuks suri 1942. Aastal kauaaegne dirigent Raimund Kull, kelle koha võttis üle senine abidirigent Verner Nerep. Lisaks tegutsesid dirigentidena veel Priit Nigula ja Priit Veebel.⁹⁶

Kui „Vanemuine“ kannatas ebastabiilse juhtimise all, siis „Estonia“ oli tunduvalt paremas seisus. Tasakaalukas ja kolleegide seas autoriteeti omav Andres Särev tagas oma teatrile rasketel aegadel teatud kindluse. Tegemist oli ka kogenud draamalavastajaga, seega võib järeldada, et „Estonia“ juhtimine oli sellel perioodil, erinevalt „Vanemuisest“, professionaalne ja järjekindel.

Draamateater sai uue okupatsiooni tingimustes läbi tõenäoliselt kõige väiksemate muutustega personalis, seda just teiste teatritega võrreldes. Peanäitejuhina jätkas Leo Kalmet. Vanemuisest tulid üle juba eespool mainitud lavastajad Kaarli Aluoja ja Alfred Mering. Veel said võimaluse oma lavastajaeeldusi proovida Arno Suurorg ja tulevane teatrinovaator, siis veel Lavakunstikooli praktikant Voldemar Panso. Nukuteater tegutses samuti üsnagi edukalt Lo Tui, Helmut Vaagi ja Oskar Põlla eestvedamisel. Traditsioonilised žanrid said omale võistleja saksakeelsete, spetsiaalselt sõduritele ja tagalaametnikele mõeldud etenduste näol. Viimast käsitlen ma aga oma töös hiljem.⁹⁷

Tallinna Töölisteater oli kaotanud oma kunstilise juhi ja sisuliselt kogu teatri tegutsemise perioodil selle näo kujundanud Priit Põldroosi, kes sarnaselt Kaarel Irdi ja Paul Rummoga nõukogude tagalasse evakueerunud. Asendajat temale polnud lihtne leida. Vaheldumisi proovisid seda tühikut täita Enn Toona ja Valter Soosõrv. Lisaks lavastas veel Kaarel Söödor ja seni dramaturgina töötanud Eduard Reining. Näitlejatest oli mobiliseeritud Alfred Rebane ja

⁹⁵ Toomla, Agnes. Estonia teatri ooperi- ja operetilavastused Saksa okupatsiooni ajal (1941–1944): teatri toimimine, repertuaar ja retseptatsioon. Lk. 36.

⁹⁶ Küngas 1998, lk. 74.

⁹⁷ Samas, lk. 75.

vabatahtlikult teatrist lahkunud populaarne koomik Ruts (Rudolf) Bauman. Muusikajuhina jätkas Linda Saul ja tantsujuhina Helmi Tohvelman. Direktoriks jäi endiselt Kaarel Sakh.

Kuna Tallinna Tööliseatrit peeti, tegelikult ka üsna põhjendatult, vasakpoolse suunitlusega institutsiooniks, siis muudeti pragmaatilistel kaalutlustel ära nimi. Uueks nimeks sai Väiketeater (*Kleines Theater*). See oli propagandarühma liikme parun von Maydelli soovitus. Viimane suhtus eestlastesse väga sõbralikult.⁹⁸

Tallinna teatrid said ajutist täiendust Riikliku Lavakunstikooli õpilaste näol, keda suunati 1941 aasta kevadel praktikale. 17 noort koolilõpetajat (tegelikult 20, aga Lembit Rajala, Kaarel Toom ja Ilmar Tammur olid selleks hetkeks Punaarmeesse mobiliseeritud⁹⁹) said võimaluse vanade näitlejate kõrval oma võimeid tõestada. Esimese kõrgema teatrikooli õppurid olid tänuväärt täiendus okupatsiooni tõttu hõrenenud teatrite personalile. Kahjuks jäi sellest värske vere puhangust peaaegu täielikult ilma „Vanemuine“, rääkimata provintsiteatritest.¹⁰⁰

3.4 Olulisem osa repertuaarist

Üks sõjaaega iseloomustavaid nähtusi on püüd masendavast reaalsusest põgeneda. Sellisel puhul leitakse alternatiiv, mida suudavad pakkuda kultuuriasutused, teiste hulgas ka teater. Ka varasemast on täheldatud ja seda mitte ainult Eestis, et sõjaaja raskustes vaevlevad inimesed leiavad meelelahutust ja unustust just teatri, kino või mõne muu sarnase meediumi tarbimisel.

Okupeeritud Eestis ei suutnud ka sagenevad pommirünnakud rahvast kunstielust eemal hoida ja Tallinna ja Tartu teatrid töötasid täispingega. Isegi iseseisvuse lõpu suur teatrikülastajate arv, millest oli juttu eespool, ei suuda konkureerida perioodi 1941–1944 publiku rohkusega. Saksa võimud soosisid rohkem ooperi- ja operetietendusi, kuid ka sõnateatri poolt tuli välja mitte ainult kerglasi¹⁰¹, vaid ka sügavamaid lavastusi.

⁹⁸ Kungas 1998, lk. 75 ; Angelus 1995, lk. 69–70.

⁹⁹ Ilusa žestina lubas teatrikooli eksamikomisjon (seda võimude eest varjates) anda hiljem diplomid ka mobiliseeritud noormeestele. Nii tõepoolest ka sündis. (Kalmet 1982, lk. 172)

¹⁰⁰ Kungas 1998, lk. 75–76 ; Taarna 2002, lk. 118–121.

¹⁰¹ Niinimetatud „kirevad kavad“ (Bunter Abend), puhtalt meelelahutusena mõeldud lihtsakoelised etendused. Tormis, Eesti aja lood. Okupatsioonid: Muusad sõja varjus. 2009

Esimesena alustas „Vanemuine“. Juba 30. augustil tuli saksa sõjaväelaste jaoks ettekandele G. Puccini „Madame Butterfly“, mis väga soojalt vastu võeti. Viimase puhul kritiseeriti, kuid sedagi üsna leebel toonil, tehnilist lahendust.¹⁰²

Kõige olulisem lavastus Saksa okupatsiooni-aegses „Vanemuises“ ja tegelikult terves eesti teatris, oli Eduard Tubina balleti „Kratt“ lavale toomine 1943. aastal. Tegemist oli esimese eesti balletiga, mis seetõttu üsnagi märgilise tähendusega.¹⁰³

„Vanemuise“ repertuaarist väärib tunnustust veel Karl Adra lavastatud Henrik Ibseni „Kummitused (1943). Viimane üllatas oma realistlik-psühholoogilise sügavusega, eristudes selgelt enamikest sellel perioodil mängukavas olnud näidenditest. Kriitika poolt võeti hästi vastu ka samal hooajal etendunud Ruggero Leoncavallo ooper „Pajatsid“, mille lavastas Eino Uuli. Operettidest kerkis esile Franz Lehári „Lõbus lesk“. ¹⁰⁴

Tallinna Töölisteatri/Väiketeatri selle perioodi kõige väljapaistvam lavastus oli Kitzbergi „Rätsep Õhk“ Kaarel Söödori lavastuses. Muusika autoriks Eduard Oja. See lavastus oli, ajajärgu karmusega vastuollu minnes, ootamatult leebe ja südamlilik ¹⁰⁵. Eriti hinnati nimiosalist kehastanud Franz Malmsteni lüürilist ja hellatundelist rollilahendust¹⁰⁶.

Peab eraldi rõhutama, et põhiline tähelepanu võimude poolt ja ka loominguline intensiivsus iseloomustab eelkõige Draamateatrit ja „Estoniat“. Seega tuleb mõlema teatri tegevusel peatuda lähemalt.

Draamateatri esimese hooaja alguseks etendus neli lavastust: J. Linnankoski/ H. Välisalmi „Laul tulipunasest lillest“, O. Lutsu/A. Särevi „Kevade“, E. Vilde „Pisuhänd“ ja F. Herczegi „Gyurkovicsi seitse tütart“. ¹⁰⁷ Kõik neli osutusi äärmiselt menukateks ja neid hindas ka kriitika. Eriti suure populaarsuse saavutas „Kevade“, kuigi peategelased kippusid kohati improvisatsioonilustiga liialt kaasa minema. ¹⁰⁸ Siiski oli ka kriitika leebe, kuigi näiteks

¹⁰² Postimees 1.09.1941. „„Butterfly“ „Vanemuises““

¹⁰³ „Kratti“ etendati ka 1944. aastal „Estonias“. Kahjuks sattus üks etendustest 9. märtsi õhtule, kui nõukogude lennuväli linna puruks pommitas. Hävis ka meie esindusteater. Sealt sai alguse veider ebausk, et „kratt põletas „Estonia“ maha“. Viimane usk püsib leebemas vormis kui „Krati needus“ tänapäevalgi.

¹⁰⁴ Lavastuste kavalehed. Kavade, ajalehelõiked 1942. „Vanemuise“ hooaja lõpp 1943/44. TMM T200:4/43.

¹⁰⁵ Rähesoo 2011, lk. 235.

¹⁰⁶ Kask 1987, lk. 115.

¹⁰⁷ Jalajas, Haldja. Eesti Draamateater Saksa okupatsiooni ajal 1941–1944. Bakalaureusetöö, 2008. Lk. 26.

¹⁰⁸ Panso 2007, lk. 166

Voldemar Mettus juhtis tähelepanu õpilasi kehastavate näitlejate liiga suurele vanusevahele.¹⁰⁹ „Pisuhänna“ tegi jällegi eriliseks see, et tegemist oli lavakooli õpilaste iseseisva tööga. Vahest oli kriitika kiitusest olulisemgi vanemate kolleegide heakskiit.¹¹⁰ Järgmisest hooajast võib eraldi välja tuua Max Halbe „Lõikuspüha“, kuna jälle oli tegemist suurepärase mängu ja lavastajatöö (Alfred Mering) kooslusega.

Kuna okupatsioon ja üldine rahvuslik surutis pidid kusagil leidma oma pingeväljundi, siis tegi Draamateater jälle pöörded rahvusliku klassika suunas.¹¹¹ Publiku ette jõudsid A. H. Tammsaare/A. Särevi „Vargamäe“ („Tõe ja õiguse“ I osa järgi), „Karin ja Indrek“ ja „Vargamäe vanad ja noored“. Kõik need lavastas Kaarli Aluoja, lisaks hinnati väga Päären Raudvee kunstnikutööd, viimast tõi kriitika eraldi esile.¹¹²

Selma Lagerlöfi „Gösta Berlingi“ esietendus (1942) kujunes tõeliselt mastaapseks ettevõtmiseks. Laval oli ligi 40 tekstiga tegelast. See lavastus jääb paraku ka Liina Reimanile (majoriproua Samzelius) viimaseks osatäitmiseks Eestis.¹¹³ Eraldi kiidab kriitik Voldemar Mettus teatrikooli õpilasi Leida Aru ja Aino Ripust.¹¹⁴

Erilist huvi Draamateatri repertuaari vastu tekitasid Ibseni lavastused, seda eriti nõudlike peaosade tõttu: Aino Talvi „Noras“ (lavastajaks Leo Kalmet) ja poliitilise värvinguga „Võitlus trooni pärast, mille peaosades Johannes Kaljola ja Kaarel Karm. Suur huvi nende lavastuste vastu on tõenäoliselt seotud faktiga, et mõlemad kuulutati ametlikult välja 1939. aasta suvel, kui Eesti Vabariik oli veel vaba.¹¹⁵ Seega omamoodi kadunud omariiklusega seotud nostalgia. Lisaks loomulikult veel mainitud näitlejate populaarsus ja professionaalne tase.

Selle ajajärgu Eesti kõige populaarsema näitekirjaniku Hugo Raudsepa teostest lavastati Draamateatris „Lipud tormis“ (1942), mille sisuks võitlus venelastega. Lisaks veel „Sündmused

¹⁰⁹ Jalajas 2008, lk. 25.

¹¹⁰ Panso 2007, lk. 162.

¹¹¹ Kask 1987, lk. 115.

¹¹² Jalajas 2008, lk. 26

¹¹³ Samas, lk. 27.

¹¹⁴ Eesti sõna 03.03. 1942. „Gösta Berling“ Eesti Draamateatris

¹¹⁵ Laasik, Andres. Teatri vang. Leo Kalmeti kirjutamata elulugu (Hea lugu) Tallinn, 2014. Lk. 138.

agulis“, mida loeti üldiselt ebaõnnestunuks. Voldemar Mettus toob siiski ära Arno Suuroru ja Voldemar Alevi head osatäitmised.¹¹⁶

Hinnatav on saksa okupatsiooni perioodi Draamateatri kui juhtiva sõnateatri oskus repertuaari võimalikult mitmekesiseid näidendeid valida. Kindlasti lisavad omalt poolt värve ja uut energiat ka lavakooli õpilaste meisterlik mäng ja nooruslik energia.

„Estonia“ oli kombinaatteater, juba eespool ära mainitud Saksa linnateatri tüüpi, kus viljeleti ooperit, operetti, balletti ja sõnateatrit. Sellisena püsis ta kuni 1949. aastani, kui sõnateatri trupp liideti Draamateatriga. Alguses anti etendusi kuus kuni seitse korda nädalas, edaspidi veel rohkem. Sarnaselt Draamateatriga lasus „Estonial“ kohustus tuua välja operetilavastusi ka saksa keeles. Kuna näitlejad ja lauljad üldiselt oskasid saksa keelt, siis ei olnud teksti omandamine probleem.¹¹⁷ Lisaks korraldati juba tuttavaid kirevaid õhtuid, mis moodustasid üsnagi suure osa repertuaarist.¹¹⁸

Tõsistest sõnalavastustest olid „Estonia“ repertuaaris suurepärase Liina Reimaniga peaosas Schilleri „Maria Stuart“ ja Grillparzeri „Sappho“. Lisaks veel Gerhardt Hauptmanni „Enne päikese loojangut“. Komöödiatest Kleisti „Lõhutud kruus“.¹¹⁹

Huvitaval kombel oli „Estonia“ mängukavas ainult kaks saksa ooperit: Wagneri „Tannhäuser“ ja d’Alberti „Madalik“. Kogu perioodi populaarsemaks ooperiks jäi Giuseppe Verdi „Traviata“, mis oli ühtlasi ka teatri kõige esimene etendus sellel perioodil.

Kuigi saksa teoste osakaal oli suhteliselt suur, suudeti repertuaari rikastada ka teiste maade autorite teostega: Shakespeare’i „Nagu teile meeldib“ ja „Kolmekuningaõhtu“ (paremini tuntud nime all „Kaheteistkümnend öö“), Moliere’i „Tartuffe“ ja „Ebahaige“¹²⁰, Bizet’ „Carmen“, mille lavastusloa põhjusena võib välja tuua ilmselt teose suure populaarsuse ja Tšaikovski „Luikede järv“. Viimane oli Ida-alade Kindralkomissariaadi käsul kui vene autori teos ära keelatud, kuid siiski andis Eesti Kindralkomissariaat teosele esitamisloa.¹²¹ Aava „Vikerlased“ etendus alles

¹¹⁶ Eesti Sõna 29.10.1942. „Sündmused agulis“

¹¹⁷ Toomla, 2009, lk. 32.

¹¹⁸ Eesti Sõna 15. 02.1942. „Tallinna teatrielu vilkam kui kunagi varem“

¹¹⁹ Kask 1987, lk. 114–115 ; Toomla, 2009, lk. 32.

¹²⁰ Lea Tormise väitel pole Eestis kunagi nii palju Moliere’i mängitud, kui Saksa okupatsiooni ajal. (Tormis, Eesti aja lood. Okupatsioonid: Muusad sõja varjus 2009)

¹²¹ Angelus 1995, lk. 73.

1942. aasta viimasel päeval. Operetirepertuaarist moodustasid lõviosa Viini operetid, eriti populaarsed olid „Lõbus lesk“ ja „Krahv Luxemburg“.¹²²

Kuigi okupatsioon tekitab üldjuhul alati piiranguid ja üldist loomingulist surutist, siis peab selle taustal ära märkima ka positiivse poole. Maailmaklassikal polnud juba väga kaua aega olnud nii head minekut kui neil tsensuuri ja surutise aastail. „Vaenulikke“ riike esindavate autorite loomingu lubamine iseloomustab üsna hästi sõjaaja vastuolusid: teose headus kaalus üldjuhul üles ideoloogilised normatiivid.

Omadramaturgia populaarsusele aitas kindlasti kaasa ka okupatsioonist tulenev trots ja varjatud opositsioonilisus. Eesti enda teatrikunsti tarbimine aitas kaudselt luua näilist silda kadunud omariikluse perioodiga ja oli ühtlasi ka kodumaise teatri püsimajäämisel olulise kaaluga.

3.5 Saksakeelne teater

Saksakeelne teater oli sõja-aastatel küllap kõige iseloomulikumaks okupatsiooni peale surutud ettevõtmiseks Eesti teatrimaastikul. Kuigi repertuaar oli üsnagi kergekoeline ja institutsioon loodud mitte just kõige sõbralikumas õhkkonnas, ei saa sellist fenomeni kindlasti päriselt hukka mõista või olematuks vaikida. Kõige halva foonil (repressioonid, sõda, üldine ebakindlus) võis taolist tundmatus kohas vettehüppamist võtta ka teatud väljakutsena. Seda eriti teatrirahva poolt, kuna sõna kui mõtte edasiandja on teatris püha ja nüüd tuli mõtteid väljendada hoopis võõras keeles, mis ähvardas läbikukkumise korral jätta näitlejaist laval naeruväärse mulje.

Eespool juba mainitud Draamateatri juhtide vahistamine pani viimase äärmiselt raskesse seisu. Ähvardati isegi teater ühendada „Estoniaga“, hiljem nõuti saksakeelsete etenduste väljatoomist oma trupiga, mis esmapilgul tundus üsna lootusetu. Vastasel korral ähvardati majja paigutada saksa rindeteater. Kuna analoogne kogemus oli juba olemas, siis otsustati pakkumine vastu võtta. Kogu näiteseltskonnast sõeluti välja inimesed, kelle saksa keel arvati olevat piisav lavakõne edasi andmiseks.¹²³

Saksakeelse trupi etteotsa määrati linnavalitsuse poolt Voldemar Mettus, kes on hiljem oma nõusolekut põhjendanud sellega, et tundis sakslaste vastu tänulikkust, kuna need mitte ei

¹²² Toomla, 2009, lk. 43.

¹²³ Kalmet 1982, lk. 199 ; Küngas 1998, lk. 77.

vallutanud Tallinna, vaid vabastasid.¹²⁴ Küllap väljendas Mettus siin paljude eestlaste samalaadseid tundeid.

Voldemar Mettust on mitmed allikad kirjeldanud kui käsiraamatute ja leksikonide inimest, kellel polnud teatrinärvi. Viimase puudumist korvas ta detailide kombineerimisega. Lisaks oli ta veel pedant, kelle jaoks need detailid alati olulisemad asja tuumast.¹²⁵ Igal juhul polnud Mettus lavastajana kindlasti professionaalsel tasemel¹²⁶, kuid saksa keelt ja saksa teatrit tundva teatrikriitikuna arvatavasti kursis nüanssidega, mis antud ülesannet kergendada võiks.

Mettus, võtnud appi Signe Pinna¹²⁷, asus sobivaid kandidaate välja sõeluma. Tuleb mainida, et huvi oli üsnagi suur. Pärast katseid valiti välja Leida Aru, Lea Holst, Leida Koorits, Aado Hõimre, Voldemar Panso, Endel Sepp ja Olev Eskola. Lisaks veel Valentine Kask „Estoniast“.¹²⁸ Hiljem lisandusid veel mõned näitlejad ja lõpuks oli trupis 13 liiget. Kõige suurem mure oli siiski saksa lavakeel, mida suutis üsnagi perfektselt rääkida vaid Aado Hõimre. Tuli ette ka naeru saalis, kui näitlejate eesti aktsent liiga tugev või veider tundus.

Esimeseks saksakeelseks lavastuseks sai Kurt Götzi „Ingeborg“. Lavastus sai kiita ja eriti tõsteti Signe Pinna kõrval esile ka Pansot, Maks Karrot ja Aado Hõimret. Lavastus ja näitlejate mäng oli olnud võrdväärne Viini kuulsa Burg-teatri lavastusega¹²⁹. See oli suur tunnustus ja kui etendusel oligi publikut vähe, siis peale saksakeelses ajakirjanduses äramärkimist, hakkasid saalid järjest rohkem täituma. Üldiselt kujunes saksakeelse Draamateatri repertuaar ühetaoliste komöödiate plejaadiks. Veel võib ära märkida Rudolf Kneiseli „Der liebe Onkel“, mille peaosas säras Voldemar Panso, kes ise rolliga rahule ei jäänud.¹³⁰ „Eva springt durchs Fenster“ oli lavastus, mis toodi välja nii eesti kui ka saksa keeles. Mõlema versiooni lavastas Mettus ja

¹²⁴ Mettus 1969, lk. 145.

¹²⁵ Adson 1958, lk. 190–191.

¹²⁶ Voldemar Panso: „Tema [Mettus] näitab misanastseenid kätte ja siis on tema töö tehtud, ainult toonimuutusi paneb tähele/.../ Suur joon, hingelised kurvid jne. – see teda ei huvita“. (Panso 2007, lk. 177)

¹²⁷ Signe Pinna esimeseks keeleks oligi saksa keel, lisaks oli ta töötanud Tallinna Saksa teatris. Kõneles eesti keelt aktsendiga, seetõttu ei võetud teda varem Draamateatrisse näitlejaks. (Tormis, Eesti aja lood. Okupatsioonid: Muusad sõja varjus 2009)

¹²⁸ Mettus 1969, lk. 146.

¹²⁹ Eesti Sõna 18.12.1941. „Ingeborg“ – Eesti Draamateatri lavastaja ja näitlejate suur saavutus“

¹³⁰ Panso 2007, lk. 177.

tõenäoliselt oli siin mängus ka majanduslik kalkuleerimine, kuna arvatavasti kasutati samasid rekvisiite ja lavakujundust.¹³¹

„Dreizehn Hufeisen” oli jällegi komöödia, mille puhul kriitika rõhutas, et tegemist pole jandi, vaid peene huumoriga. Esimest korda kritiseeriti meeste halba diktsiooni ja toodi eeskujuna välja Signe Pinnat¹³². Kuna etendus oli kõigest hoolimata edukas, toodi see välja ka eesti keeles. Kõigi saksa näidendite kõrval lavastati ainult üks eesti autori teos, nimelt Vilde „Pisuhänd”, saksakeelse nimega „Der Schrat”. Arvustus seda küll kiitis, aga samas jäi kogu etendus lohisema, seda ka näitlejate arvates.¹³³ Viimane saksakeelne näidend „Für die Katz” esietendus juba peale Tallinna pommitamist 9. märtsil 1944. aastal.¹³⁴

Pealesurutud saksakeelne teater oli kahtlemata ajastu märk, kuid kas selline kunstlikult tekitatud institutsioon meie näitekunstile ka tegelikku mõju avaldas, jääb küll kaheldavaks. Siiski on kindlasti kiiduväärt Mettuse katse „Pisuhännaga” eesti teatrit ja näitlejaid tutvustada. Lisaks veel keelepraktika ja „tundmatus kohas vette hüppamine” näitlejatreeninguna.

Kindlasti oli võõras keeles esinemine näitlejatele vaimselt kurnav, samuti ei suutnud selliste kergekaaluliste teoste mängimine, vähemalt progressiivsemale osale näitetrupist, tõelist kunstilist rahuldust pakkuda. Näiteks Voldemar Panso avaldas mitmel korral rahulolematust ja tüdimust, kuna põhitöö eestikeelses teatris kippus saksakeelsete etenduste rohkuse tõttu kannatama¹³⁵, tõenäoliselt oli tulevase teatrikorüfee kunstinärv juba siis keskmisest erksam.

3.6 Teatrikoolid

Teater, sarnaselt teiste eluvaldkondadena, vajab elus püsimiseks ja professionaalseks arenguks järelkasvu. Eesti esimene kõrgem lavakool, milleks oli Tallinna Konservatooriumi Riiklik Lavakunstikool, asutati 1938. aastal. Selle lõpetanud noored näitlejad mõjutasid tugevalt saksa okupatsiooni-aegset teatrielu. Praktikaaastal (1941) täiendasid need algajad mehed ja naised edukalt okupatsioonides ning sõjas hõrenenud lavajõudude rida. Kindlasti polnud see kerge, kuid saadi väga edukalt hakkama.

¹³¹ Jalajas 2008, lk. 30.

¹³² Panso 2007, lk. 245 ; Eesti Sõna 02.06.1943. „Kolmteist hobuserauda”

¹³³ Panso 2007, lk. 187–188.

¹³⁴ Mettus 1969, lk. 155

¹³⁵ Panso 2007, lk. 177 ja 188.

„Estoniasse“ suunati Rein Andre, Edmar Kuus, Leida Lepik (hiljem siirdus „Vanemuisesse), Ellen Tauden ja Juta Viire. Ka Punaarmeesse mobiliseeritud Lembit Rajala ja Ilmar Tammur olid sinna määratud.¹³⁶ Draamateatris alustasid Lea Holst, Ferdinand Härm, Leida Aru-Raukas, Voldemar Panso, Ellen Liiger, Aarne Ruus ja Aino Ripus.¹³⁷ Väiketeatrisse jäid Voldemar Leetjärv, Tiiu Viires-Toom, Veera Särgava ja Heli Viisimaa. Ka Kaarel Toom oli sinna määratud.¹³⁸ 1942. aasta kevadel kuulutas eksamikomisjon, kuhu kuulusid Leo Kalmet, Felix Moor ja Paul Sepp, kõik Riikliku Lavakunstikooli esimese lennu lõpetajad diplomeeritud näitlejateks¹³⁹. Anti kätte ka lõputunnistused.¹⁴⁰ Paraku jäi see selle õppeasutuse ainsaks lennuks.

Hoolimata sõjaaja raskustest ja argimuredest ei jäetud jonni. Teater vajab järelkasvu ja seetõttu esitati taotlus uue kooli rajamiseks. See rahuldati ja järjepidevuse huvides kinnitati taas direktoriks Leo Kalmet. Õppeasutus sai uue nime – Tallinna Teatrikool. Katsetel käis, heitlikuid aegu ja üldist ebakindlust arvesse võttes, üllatavalt palju noori, ligi 200. Nendest valiti välja 45 ja õppetöö algas juba 26. oktoobril 1942. aastal.¹⁴¹ Mõneti üllatavalt ei nõutud sisseastujatelt tõendit aastase tööteenistuse kohta Saksamaal, nagu teistes kõrgkoolides. Lisaks polnud vastavatud koolil õppemaksu ja lubati isegi anda parimatele stipendiumi.¹⁴² Paraku pole selle lennu õpiaastatest saksa okupatsiooni tingimustes säilinud peaaegu mitte mingisuguseid protokolle, eksamite ülestähendusi ega päevikuid. On ainult õppejõudude nimekiri ja õpilase Heino Mandri katkendlikud märkmed.¹⁴³

Nagu juba mainitud, siis õppejõud olid sellel koolil oma tingliku eelkäija, Riikliku Lavakunstikooliga samad. Lisandunud oli ka uusi, kellest tuntumatena võib ära märkida Kaarli Aluoja ja Hanno Kompuse. Lisaks tuli õpilaste suureks rõõmuks hääleseadet ja kõnetehnikat õpetama Liina Reiman.¹⁴⁴ Üllataval kombel selgub õpilaste mälestustest nende eelkäijatest kohati üsna erisugune arvamus mõningatest õppejõududest. Võimalik, et järeltulev lend olid tõepoolest kriitilisema ja nõudlikuma maitsega. Näiteks nimetavad Heino Mandri ja Eva

¹³⁶ Kungas 1998, lk. 75.

¹³⁷ Samas.

¹³⁸ Samas.

¹³⁹ Kahjuks ei tunnistanud nõukogude võim hiljem juba sooritatud ametlikku praktika aastat ja määras uue hooajaks 1944/45.

¹⁴⁰ Kungas, lk. 76.

¹⁴¹ Samas.

¹⁴² Taarna, 2002, lk. 9

¹⁴³ Samas, lk. 31.

¹⁴⁴ Samas.

Malmsten Paul Seppa ajast maha jäänud pedagoogiks ja Malmsten kasutab koguni väljendit „ebameeldiv inimene“¹⁴⁵. Üksjagu küüniline, kuid samas peab siiski hindama ka teistsuguseid arvamusi. Kooli saatus oli kahjuks sama heitlik kui ajastu, mis ta sünnitas. Teise nõukogude okupatsiooniga kooli tegevus katkes. Õpilased, kes kodumaale jäid, said võimaluse lõpetada Eriklassi nime all alles 1946. aastal.¹⁴⁶

Lisaks eelnevale õppeasutusele tegutses alates 1942. aastast „Vanemuise“ (teatrisisene) õppestudio, mille tegevus toimus kahel suunal: draama ja ballett. Esimest juhtis Enn Toona, hiljem võttis tema kohused üle Karl Ader. Ballett oli Udo Väljaotsa juhatada.¹⁴⁷ Tantsijate koolitamist jätkasid Tartus juba 1922. aastal tegevust alustanud Tiina Kapperi ja 1936. aastal asutatud Eduard Põltsamaa erastuudiod.¹⁴⁸

Teatrikoolide tegevus, olgugi ebakindlatel alustel ja poliitilisest olukorrast sõltuv, suutis siiski saksa okupatsiooni ajastu rasketes tingimustes tõestada oma eluõigust. Lõpetajad ja vahel ka need, kes õppisid koolis ajutiselt, suutsid ometi kindlustada teatrihariduse järjepidevuse, luues sellega silla juba kadunud Eesti Vabariigi teatrikunsti traditsioonidega. Nii mitmedki saksa okupatsiooni perioodil teatrikoolides õppinud inimesed on need, kes kujundasid eesti kutselise teatri arengut veel paljudel järgnevatel aastatel.

3.7 Repressioonid

Viimasena tahaksin tuua välja sellel ajajärgul teatriinimesi tabanud repressioonid. Täiesti teadlikult seda peatükki viimaseks jättes. Kuna okupatsioon on alati repressiivse iseloomuga, siis tundub paslik jätta see sümbolse punktina kogu teemat lõpetama.

Juba eelnevalt mainitud „Vanemuise“ juudi rahvusest muusikute hukkamisele lisaks töötas natslik repressiivaparaat ka teises suunas. Kuna eelnev nõukogude okupatsioon oli rahvast tugevasti lõhestanud, siis mainitud perioodi järelkajad ulatusid ka uude okupatsiooni perioodi. Üldine usaldamatus ja paranoia, samas ka punase aasta lõhutud ühiskonna riismete foonil tekkinud isiklikku ja poliitilist laadi vaenutsemine leidis kahjuks väljundi ka pealekaebuste näol.

¹⁴⁵ Taarna 2002, lk. 84.

¹⁴⁶ Küngas 1998, lk. 76.

¹⁴⁷ Samas.

¹⁴⁸ Samas.

Kohalik politsei sai käsu koostada poliitiliselt kahtlaste isikute nimekirjad ja alustada nende jälitamise ja arreteerimisega. Lisaks poliitikutele sattus sinna nimekirja ka kultuuritegelasi, kes eelneval perioodil töötanud juhtivatel ametikohtadel. Kurvastaval kombel oli arreteerimiste aluseks pahatihti isiklikku laadi vimmast alguse saanud pealekaebused. Viimaseid oli nii palju, et isegi Omaavalitsuse ametnikud on kurnud nende rohkuse üle.¹⁴⁹

Septembri alguses 1941. aastal arreteeriti mitu inimest Draamateatrist: Luuletaja ja dramaturg Juhan Sütiste, direktor Jaan Mürk, näitlejad Maria ja Eduard Türk ning majandusjuht Otto Aloe. Ilmselt oli tegu jälle otsitud süüdistustega, kuna kõik peale Mürgi vabanesid aasta pärast. Viimane deporteeriti saksamaale, kust ta vabanes allest pärast kapitulatsiooni. Ajastule iseloomulikult on Mürk hiljem süüdistanud Kalmetit enda Gestapole maha müümises.¹⁵⁰ Mürgi represseerimisele kaasa aitamine oli ka üks osa paljudest Kalmeti vastu suunatud süüdistustest peale viimase arreteerimist 1950. aastal. Samas on Kalmet¹⁵¹ oma mälestustes omakorda süüdistanud Mürki, et see vanglas „karjääri“ tegi ja ülemuste usalduse välja teenis.¹⁵² Okupatsioonide pingelise perioodi sünnitatud konflikt, omamoodi ajastu märk.

Arreteerimiste laine Draamateatris oli tõenäoliselt põhjuseks, miks teatrile tegevusloa andmisega viivitati. Viimaks esitati nõue, et Draamateater peab komplekteerima saksakeelse trupi, vastasel juhul ähvardati sisse tuua sakslaste rindeteater. Kuna alternatiivi eriti polnud ja inimeste meeles püsis veel eelmise okupatsiooni perioodi maja jagamine Punalipulise Balti Mere Laevastiku Teatriga, siis anti nõusolek.

Ärakeelatud näidenditest vahest tuntuim oli Hugo Raudsepa „Vaheliku vapustused“, mis võeti kavast maha pärast paari edukalt mängitud kuud Draamateatris. Selle sisuks oli vaese Vaheliku popsitalu peremehe laveerimine kahe suure ja rikka taluperemehe vahel, kes mõlemad tema krunti ihaldavad. Pisiasjad olid oma nüanssides tabavad: näiteks oli ühte suurtalunikku kirjeldatud kui ateisti ja teist kui kristlast. Näidendi allegooria tabas eestlaste saatust üsna tabavalt ja oli saksa tsensorite suhtelist tõhusust arvestades ebatavaline, et selline teos üldse

¹⁴⁹ Oskar Angelus: „Kõige enam tuli raisata aega suulistele ja kirjalikele, nimelistele ja anonüümsetele kaebustele. See oli lihtsalt liig, mis sellel ajal toimus./.../. Olin sunnitud küsimust käsitlema ringhäälingus, koputama inimeste südametunnistusele ja hoiatama. See nuhtlus kadus pikkamööda.“ (Angelus 1995, lk. 63)

¹⁵⁰ Jaan Mürgi kiri Leo Martinile. (ERAF.130SM.1.10435)

¹⁵¹ Samas oli ka Leo Kalmet ise okupatsioonivõimude silmis kahtlane; et vältida võimalikku arreteerimist, kolis ta neil ärevatel aegadel perekonnaga ajutiselt Kohilas. (Mering, Alfred. Elu lugu. Teatrimälestused (Eesti Raamat) Tallinn, 1986. Lk. 96)

¹⁵² Kalmet 1982, lk. 199.

lavale jõudis.¹⁵³ Hiljem on Raudsepp näidendi tahtlikku kujundlikkust eitanud¹⁵⁴, kuid ka seal võib näha ajastule omast ettevaatlikkust. Raudsepa teoste avaldamine ja lavastamine keelati, ei aidanud ka korduvalt esitatud rehabiliteerimistaotlused. Teatrid olid sunnitud kirjaniku näidendid repertuaarist kustutama.¹⁵⁵ Veidra lisakaristusena „pagendati“ Raudsepp Elvasse, kus ta juba niigi suurema osa ajast elas.¹⁵⁶

Teine suurem skandaal puudutas Väiketeatrit (endine Tallinna Töölisteater). Kellegi pealekaebuse põhjal süüdistati teatrit kommunistliku sisuga kirjanduse ja lahingurelvade varjamises. Pärast läbiotsimisi leiti teatrist rekvisiitidena pruugitavaid kasutuskõlbmatuks muudetud relvi ja samal otstarbel kasutatavaid iluköites Lenini ja Stalini teoseid. Vahistati direktor Kaarel Sähk, dramaturg Eduard Reining ja inspitsient Valdek Hold. Süüdistus ise oli küll absurdne, kuid välja tuli Saha ja Reiningi „kahtlane“ minevik. Sähk oli edutatud direktoriks punasel aastal, seega analoogne süüdistus tema Draamateatri ametivenna Jaan Mürgiga. Hoopis hullem oli lugu Reininguga, kes oli võtnud 1924. aastal osa punaste mässukatsest ja mõistetud kaheksaks aastaks sunnitööle. Samas oli ta hea käitumise eest kolm aastat hiljem vabastatud. Kõigest hoolimata pääsesid kõik asjaosalised üllataval kombel vaid mõnekuulise vangistusega ja võisid tööd peaaegu endisel kujul jätkata. Sähk tagandati direktori kohusetäitjaks. Juurdlus ei tuvastanud kohtuasjal sihipärast poliitilist tagapõhja. Kaasa aitas ka teatrirahva üksmeelne toetus.¹⁵⁷

Sõja lõpp oli dramaatiline ja seda paraku ka teatritele. Sakslaste olukord rindel muutus järjest halvemaks ja peagi asuti taganema. Goebbelsi totaalse sõjapanuse korraldus nõudis „kõigi jõudude täit ammendamist sõjaväe ja relvastuse kasuks“¹⁵⁸ ning paraku arvati nende „jõudude“ hulka ka teater ja sellega seotud institutsioonid. Suleti Konservatoorium, Tallinna Teatrikool ja 1. septembril ka kõik teatrid. Personal määrati juba hävingule määratud sõjamasina teenistusse. Muusade selline vaigistamine jäi saksa okupatsioonivõimude viimaseks repressiivseks aktiks eesti teatri suhtes.

¹⁵³ Arno Raagi andmetel pääses teos algselt tsensuuri küüsisst tänu lühikest aega kindralkomissariaadi pressiosakonnas töötanud eestlasest ametnikule, kelle nimi oli Ilmar Raudma. (Raag, Arno. Saatuslikus kolmnurgas: mälestusi 1939–1944 (Eesti Kirjanike Kooperatiiv) Lund, 1974. Lk. 173)

¹⁵⁴ Kalmet 1982, lk. 201.

¹⁵⁵ Küngas 1998, lk. 79.

¹⁵⁶ Rähesoo 2011, lk. 235.

¹⁵⁷ Küngas 1998, lk. 79–80.

¹⁵⁸ „Sakala“ 28.07.1944. „Totaalne sõjapanus. Sõjaolukord nõuab kõigi jõudude täit rakendamist“

KOKKUVÕTE

Eesti noor teater oli Saksa okupatsiooni alguseks läbinud enam-vähem kõik euroopaliku lavakultuuri olulised arenguetapid. Seda kõike mõnevõrra kiirendatud moel ja vana Euroopa näitekunsti juba kinnistunud dogmasid eeskujuks seades. 1920. aastatel alguse saanud professionaliseerumine oli tegelikult eesti teatri täiskasvanuks saamine. Moevoolude ja ajastu nägu kujundanud kunstiliste katsetuste pealtnäha kaootiline rägastik andis meie näitekunstile võimaluse leida oma publikuga ühine keel. Seega saab Eesti iseseisvuse lõpul juba rääkida traditsioonidest ja rahvusliku teatrikunsti olemasolust.

Nõukogude okupatsiooni üsna jõhker olemus ja sotsialistliku realismi pealetungiga kaasnenud püüd eesti teatrikunsti „ümber kasvatada“ mõjus juba euroopalike kunstiväärtusi omaks pidama hakanud kunstiinimestele halvavalt. Kuigi punane aasta polnud hilisema nõukogude korraga võrreldes veel omandanud kõike kontrolliva ja hävitava masinavärgi kuulsust, mõjus Eesti Vabariigi pärandi lammutamine vaba teatrikunsti teenritele üsna masendavalt. Siiski ei jõudnud punavõim rahvuslikku teatrit murda ja pigem lõi eeldused hilisematele katsumustele tugevamana vastu minna.

Sakslastele lõi eelnev okupatsioon ideaalsed eeldused olla tõeliselt austatud ja vähemalt alguses see nii oligi. Otsest teatri struktuuri ja näitekunsti põhiprintsiipide allasurumist natslik võim ei teostanud. Siiski oli keelamisi ja eriti Tsiviilvalitsuse võimu ajal ka äärmiselt intensiivset kontrolli repertuaari ja ka juba lavale lubatud teoste suhtes. Saksa okupatsioonivõimud ei hakanud oma propagandanäidendeid okupeeritud alade elanikele peale suruma, kuna viimased olid juba varem kodumaal läbi kukkunud.

Eesti teatri sõjaeelsete printsiipide säilimine, mis antud uurimustöö võtmeküsimuseks, on tegelikult hinnatav peamiselt läbi repertuaari. Kõige olulisem on algupärandite säilitamine. Okupandid ei teinud, erinevalt oma nõukogud antagonistidest, katset muuta näidendi sisu ideoloogiliste dogmadega kattuvaks. Seega, kui näidendi süžee polnud just otseselt saksavaenulik, üldjuhul takistusi ei tehtud. Pealegi oli tsensuur üsnagi tõhus, vaid harva pääses

publiku ette mõni režiimi naeruvääristav lavateos. Raudsepa „Vaheliku vapustused“ on võib-olla tuntuim katse näidata välja varjatud vastupanu, mis kontrollist hoolimata publiku ette pääses.

Lisaks iseloomustab uuritavat perioodi veel maailmaklassika säilimine. Ametlikult olid keelatud kõik poliitiliselt ja rassiliselt sobimatud teosed. Esimese puhul keelust kinni ei peetud ja säilis võimalus mängida ka „vaenlaste“ lavatöid.

Veel on eestluse säilimine lavakunstis mõõdetav kooli olemasoluga. Teatrikool suleti ametlikult küll 1941. aastal, kuid tema järeltulija alustas juba järgmisel hooajal. Teatrikoolide juured olid tugevalt kinnistunud Eesti Vabariigis ja rahvuslik vaim säilis ka Saksa okupatsiooni tingimustes.

Minu töö eesmärgiks oli leida vastus küsimusele, kas Saksa okupatsioon ja sellega kaasnev poliitiline surve kammitas eesti teatri arengu täielikult või suudeti säilitada Eesti Vabariigi ajal kujunenud rahvusliku teatri kunstilised põhimõtted. Kindlasti võin anda jaatava vastuse. Isegi Voldemar Mettuse saksakeelne teater oli loodud ehteestlasliku pragmaatilisusega: mängus oli ju Draamateatri säilimine iseseisva kunstiasutuseks. Seega võib väita, et isegi tühistate jantide mängimine oli, vähemasti noortele näitlejatele, heaks praktikaks. Pealegi tutvustati sakslastele veel kodumaist loomingut „Pisuhänna“ näol. Seda viimast võib võtta ka kui opositsioonilist tegevust, kuna Vilde menunäidend oli justkui juhuslikult sattunud saksakeelse narratiivi keskele, tutvustades rahvuslikku teatrit. Lisaks veel maailmaklassika, mida mängiti palju ja lisas poliitilise surutise kiuste võimaluse tuua lavale juba Eesti Vabariigis eelnevalt teostatud lavaversioone.

Kõige olulisem on minu hinnangul teatrikool kui vaba vaimu kandja. Juba asjaolu, et mõlema kõrgema õppeasutuse kasvandikud mõjutasid eesti teatrit oluliste ja andekate kunstnike abil veel aastakümneid, näitab, et saksa okupatsioon ei suutnud murda traditsioone ega muuta meie teatri kunstilisi põhimõtteid.

SUMMARY

This bachelor thesis „Estonian Theatre during the German occupation in 1941–1944“ analyses the theatre life during the Nazi era in the occupied Republic of Estonia. The main aim of the thesis was to find out how much the German occupation managed to decelerate the development of national dramatic art; whether the Estonian theatre managed to maintain its traditions and

artistic principles; more specifically, whether it adapted to the artistic dogmas of the Nazi regime or was able to maintain the spirit of opposition.

The structure of my work is based on chronology: from the early 1920s to the end of the German occupation in 1944. The first part of the thesis focuses on the theatre of the Republic of Estonia from 1920 until the Soviet occupation in 1940. The second part focuses on the Soviet occupation and the Sovetisation of dramatic art in Estonia. The main part deals with the German occupation and its influence on the theatre life in Estonia.

The Estonian professional theatre at the beginning of independence was at the initial stage, led by people without special theatrical education. The establishment of schools of professional theatrical education, combined with support from the government, stimulated an increase of the number of theatres as well as the quality of this particular form of art. The development of the Estonian theatre represented basically a leap from spectacle to leading-edge dramatic art. By the end of the era of independence the Estonian theatre was able to compete, in terms of art, with other theatres of Western Europe.

The relatively short period of the Soviet occupation was nevertheless an era of deterioration. A number of actors and other theatre related people were killed or imprisoned. Soviet authorities tried to force adoption of a new artistic style called socialist realism as the main and only acceptable form of art. Also nationalisation of theatres was a dramatic change as well.

Soviet theatre authorities tried to rewrite some famous plays to adjust their plots to the concept of socialist realism. That led to somewhat strange and unsuitable results. Dramatic art suffered considerably under the pressure of Sovetisation.

The Soviet occupation was the main reason why most of Estonians greeted Germans as liberators. The rough nature of the era resulted in a greater need for entertainment and the audience numbers were soaring.

Probably the biggest achievement during the German occupation was the fact that the Estonian theatre succeeded in preserving its pre-war structure and spirit.

The repertoire of the Estonian theatre was surprisingly varied. Many Estonian plays were produced and there were only a few occasions when German authorities cancelled a play due to political reasons.

Germans were mainly interested in musical theatre, but other genres were also popular. Under the pressure of the German authorities, Draamateater started to produce performances in German. These plays were mostly simple farcelike comedies which were never very popular among soldiers.

Classical plays, however, remained very popular during the occupation. The selection of plays was somewhat surprising: there were a large number of foreign authors, even French and Russian. Such plays were evidently approved because of their popularity.

The authorities did not intervene much with the choice of the repertoire. Nevertheless, German censorship was still quite efficient. All plays had to pass a rough validation both before the premiere as well as throughout its run.

One of the most important factors for the preservation of Estonian dramatic art was the existence of an active drama school. The graduation of the class of 1941 released 17 young actors to complement the shrinking staff of actors in Estonian theatres.

In conclusion, Estonian theatre directors and actors, and theatre executives were able to keep up flexibility to pass through the Nazi occupation. This is probably the reason why the Estonian theatre did not lose its pre-war structure and principles. The traditions and the school from the pre-war era continued to live. With these two combined, Estonian theatre managed to survive and retain its individuality. Deceptive adaption to German artistic dogmas was somewhat practical but was also a non-ingenuous decision.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

Arhiiv

Rahvusarhiiv (Tartu) ERAF.130SM.1.10435 KALMET Leo Mihkel (1900)

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiiv (Tallinn) TMM T200:4/43. „Vanemuise“ hooaja lõpp 1943/44

Ajalehed

Postimees 01.09.1941

Eesti Sõna 18.12.1941

Eesti Sõna 15.02. 1942

Eesti Sõna 03.03. 1942

Eesti Sõna 29.10.1942

Eesti Sõna 02.06.1943

Sakala 28.07.1944

Kirjandus

Primaarkirjandus:

Adson, Artur. *Teatri raamat: Ajalugu ja isiklikke kogemusi*. Stockholm: Vaba Eesti, 1958.

Kask, Karin. *Eesti Nõukogude teater*. Tallinn: Eesti Raamat, 1987.

Mettus, Woldemar. *Mask ja nägu: mälu pilte kahest okupatsioonist*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, 1969.

Panso, Voldemar. *Voldemar Panso päevaraamat. Avaldamisvalmis seadnud Merle Karusoo*. Tallinn: Eesti Draamateater, 2007.

Pesti, Madli. *Eesti teatri 100 aastat*. Tallinn: Riigikantselei ja AS Eesti Meedia, Post Factum, 2018.

Rähesoo, Jaak. *Eesti teater 1*. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2011.

Taarna, Inna. *Tallinna Konservatooriumi Riiklik Lavakunstikool*. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2002.

Tormis, Lea. *Eesti Teater 1920-1940*. Tallinn: Eesti Raamat, 1978.

Sekundaarkirjandus:

Angelus, Oskar. *Tuhande valitseja maa*. Tallinn: Olion, 1995.

Eesti ajalugu VI: Vabadussõjast taasiseseisvumiseni. Peatoim. Sulev Vahtre. Tartu 2005.

Kalmet, Leo. *Pool sajandit teatriteed*. Tallinn: Eesti Raamat, 1982.

Kirme, Kaalu. *Muusad ei vaikinud Kunst Eestis sõja-aastail 1941-1944*. Tallinn: Kunst, 2007.

Laasik, Andres. *Teatri vang. Leo Kalmeti kirjutamata elulugu*. Tallinn: Hea Lugu, 2014.

Lee, Stephen J. *Euroopa Diktatuurid 1918-1945*. Tallinn: Kunst, 2002.

Mettus, Woldemar. *Narrid, näitlejad ja nõiad: teatrimälestusi ja -vaatlusi*. Vadstena: Orto, 1950.

Mering, Alfred. *Elu lugu: teatrimälestused*. Tallinn: Eesti Raamat, 1986.

Pesti, Madli. *Kuressaare teatrielu*. Kuressaare: Pajoprint, 2014.

Raag, Arno. *Saatuslikus kolmnurgas: mälestusi 1939-1944*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, 1974.

Sassoon, Donald. *Euroopa kultuuri ajalugu aastast 1800 kuni tänapäevani*. Tallinn: Varrak, 2008.

Sillar, Ivika. *Kaarup, nimi Eesti kultuuris*. Tallinn: Eesti Teatriliit Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool, 2003.

Snyder, Louis L. *Encyclopedia of the Third Reich*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998.

Wilmer, Stephen. *Nationalism and its effects on the German theatre 1790–2000. // A History of German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Wulf, Joseph. *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Hamburg: Rowohlt, 1966.

Bakalaureusetöö

Jalajas, Haldja. *Eesti Draamateater Saksa okupatsiooni ajal 1941-1944*. Bakalaureusetöö. Tallinna Ülikool, 2008.

Magistritöö

Toomla, Agnes. *Estonia teatri ooperi- ja operetilavastused Saksa okupatsiooni ajal (1941–1944): teatri toimimine, repertuaar ja retseptsioon*. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2009.

Dokumentaalfilm

ERR arhiiv. *Eesti aja lood. Okupatsioonid: Muusad sõja varjus*. 2009

Mina, Indrek Peetsalu, sünnikuupäev 14.16.1978

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose:
EESTI TEATER SAKSA OKUPATSIOONI AJAL (1941-1944), mille juhendaja on dotsent
Olaf Mertelsmann
- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas
digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas
digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega
isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 21.08.2018